# МАСТАЦТВА

4 /2019
КРАСАВІК

- «МОВАЛАНД»: ЗЯМЛЯ НЕВЯДОМАЯ
- ДЗЕ КАПАЛАСЯ ЗЕМЛЯРЫЙКА?
- НАЧНЫ ДАЗОР ТАДЖ-МАХАЛА



16+



Выстава ў Нацыянальным цэнтры сучасных мастацтваў да 55-годдзя дызайнера і паэта Міхала Анемпадыстава «Колер Беларусі» прысвечана яго аднайменнай кнізе-даследаванню.
На фотаздымках аўтара – аб᾽екты-носьбіты традыцыйных колераў беларускай культуры.







38

«Вартавыя Тадж-Махала» ў «Ок16»

**Візуальныя мастацтвы**

На першай старонцы вокладкі:



**Аляксандр Бельскі. Місія «Апалон». Алей. 2018.**



**ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА** – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) – грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

**ВЫДАВЕЦ** – Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА»
**Дырэктар** ІРЫНА АЛЯКСЕЕЎНА СЛАБОДЗІЧ
**Першы намеснік дырэктара** ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА КРУШЫНСКАЯ

**РЭДАКЦЫЙНАЯ РАДА**: Наталля ГАНУЛ, Святлана ГУТКОЎСКАЯ, Кацярына ДУЛАВА, Антаніна КАРПІЛАВА, Аляксей ЛЯЛЯЎСКІ, Мікалай ПІНІГІН, Уладзімір РЫЛАТКА, Антон СІДАРЭНКА, Рыгор СІТНІЦА, Дзмітрый СУРСКІ, Рычард СМОЛЬСКІ, Наталля ШАРАНГОВІЧ, Ніна ФРАЛЬЦОВА, Канстанцін ЯСЬКОЎ.

**РЭДАКЦЫЯ: Галоўны рэдактар** АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА
**Намеснік галоўнага рэдактара** Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ,
**рэдактары аддзелаў** Алеся БЕЛЯВЕЦ, Таццяна МУШЫНСКАЯ, Жана ЛАШКЕВІЧ, Антон СІДАРЭНКА, **мастацкі рэдактар** Вячаслаў ПАЎЛАВЕЦ,
**літаратурны рэдактар** Лідзія НАЛІЎКА, **фотакарэспандэнт** Сяргей ЖДАНОВІЧ,
**набор:** Іна АДЗІНЕЦ, **вёрстка:** Аксана КАРТАШОВА.

*Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакой 409, 4 паверх. Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). www.kimpress.by/mastactva. Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 12.04.2019. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT Sans Narrow». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 668. Заказ 1013. Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку»». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004. E-mail: art_mag@tut.by.*

SUMMARY

The fourth issue of *Mastactva* magazine greets its readers with the **Visual Arts** set, which opens with ***Art Digest*** – an extensive survey of notable foreign art events recommended by *Mastactva's* knowledgeable authors (p. 3).
Then follows ***Creative Industry***, where Maryna Gayewskaya, the founder and chairperson of the ABC of Business Youth Association, coordinator of the projects Business Development in Creative Industries for the Prosperity of Belarus and The Voice of Culture, talks about creation and development of one's own business in the sphere of culture (p. 4).
There are also a number of other materials in the set. In the renewed ***Master Class*** in April, together with Nasta Glushko, we are weaving a folk-style belt on the reed (p. 6). Next in the Visual Arts rubric comes the ***State of the Art with Liuba Gawryliuk***: now she offers the readers a substantial reflection on contemporary photo art and the necessity of self-education from Maksim Sarychaw, a young and talented Belarusian photographer (MAKSIM SARYCHAW: TO SPEAK ABOUT SHOCK AT THE MINIMAL VOLUME, p. 8). Meet the ***Figure*** rubric in April - Alesia Bieliaviets' article about Vasil Sharangovich, an outstanding Belarusian artist and educator in the sphere of art (VASIL SHARANGOVICH'S NATIONAL CANON, p. 12). ***Reviews and Critiques*** in the world of Belarusian visual arts in April: Hanna Karpienka (*Movaland* of the Slavs and Tatars group at the Ў Gallery, p. 16), Pavel Vainitski (Wes Anderson's exhibition at the Vienna History of Arts Museum, p. 20), Alena Karpilava (the Pritzker Architecture Prize - 2019, p. 22). We also continue celebrating the remarkable event of the world's art field – ***The 100th Anniversary of the Bauhaus***: Ala Pigalskaya (COPYRIGHT, PRODUCTION AND ART MARKET, p. 24).
After the panorama of ***Foreign Art Events Digest*** in its field (p. 27), the **Music** section introduces the following: ***In the Dressing Room*** Nina Lamanovich, chief chorus master of the Belarusian Bolshoi Theatre, was interviewed by Volha Savitskaya (NINA LAMANOVICH. POLYPHONIC STORIES, p. 28), ***Review*** from Yulia Andreyeva (Premieres of chamber music by Belarusian composers, p. 32), and the rich ***Cultural Layer*** of April carries, to the readers delight, a substantial interview with Edzi Tyrmand, a composer and a founder of the Belarusian assistant conductors' school, prepared by Iryna and Aliaksander Milto (EDZI TYRMAND: "I RECOGNIZE MY PUPILS BY EAR...", p. 34).
The April **Theatre** rubric carries a series of materials worthy of attention. First, the reader can see ***Foreign Theatre Art Events Digest*** (p. 37) and then follow ***Reviews and Critiques*** by Katsiaryna Yaromina and Lizavieta Kalivierda (Aliaksander Yanushkievich's "The Guards Of the Taj Mahal" in the Ok 16 space, p. 38 and p. 39), Zhana Lashkievich (the Kroki Festival, p. 49) and Sviatlana Kurganava (Magiliow International M.art.kantakt-2019 Theatre Forum, p. 42).
After the introductory ***Foreign Cinema Events Art Digest*** (p. 45), the **Cinema** section offers to the pleasure of its followers Anton Sidarenka's publication - an appraisal of Andery Kutsila's new documentary film *Striptease and War* (CHANGES ON THE SCREEN, p. 46).
The issue is concluded with Alena Kavalenka's **In Design** rubric, whose heroine in April is Elina Shyndler, a nationally distinctive interior designer (ELINA SHYNDLER. AGAINST 'LEGO' FOR ADULTS, p. 48**).**

З 11 мая па 24 лістапада ў Венецыі пройдзе **Біенале сучаснага мастацтва**. Куратар Ральф Ругоф, дырэктар лонданскай Hayward Gallery, абраў тэмай кітайскі выраз, які можна перакласці як «Не дай вам бог жыць у эпоху перамен». «Мастацтва павінна дапамагчы ў асэнсаванні і прыняцці цяперашняй эпохі нявызначанасці, калі любы факт можа апынуцца фальшывым, — раскрывае ідэю куратар. — Трэба спыніцца і падумаць аб тым, што адбываецца ў прыватным, палітычным і грамадскім жыцці. Калі адзін крызіс ідзе за другім і кожны дзень прыносіць новыя турботы, мастацтва павінна дапамагчы адаптавацца да новай рэальнасці». Беларусь пакажа праект Канстанціна Селіханава «Выхад» (куратарка — Вольга Рыбчынская, камісар — Сяргей Крыштаповіч).


1.

У нью-ёрскім музеі сучаснага мастацтва MoMA на выставе **«Новы парадак. Мастацтва і тэхналогіі ў XXI стагоддзі»** абагульнілі досвед творцаў, якія вераць у магутнасць тэхналогій. Аўтары выкарыстоўваюць лічбавыя імітацыі ў рэальным часе, трохмерны друк, магнітна-рэзанансную тамаграфію, ствараюць пластыку, сфармаваную ў вакууме, і гель, выраблены пры дапамозе ультрагуку. «Мастацтва з задавальненнем пагружаецца ў дзіўнае і нечаканае, спараджаючы сузор'і з перамяшаных паміж сабой рэчаў, цел і даных. Новы парадак падкрэслівае няпростае суіснаванне інтэлектуальных сетак і сыравіны, віртуальнага і фізічнага, выробленага і гатовага ім стаць. Мастакі сутыкаюцца з фундаментальнымі парадоксамі культурнай вытворчасці і тэхналагічнай моцы нашага стагоддзя», — раскрывае канцэпт выставы куратар Мішэль Куо.
Да 15 чэрвеня.

У пачатку 1960-х гадоў Фрэнк Сінатра праспяваў папулярную любоўную песеньку «Fly Me to the Moon». Ён не ведаў, што праз некалькі гадоў, 20 ліпеня 1969 года,


2.



астранаўт Ніл Армстранг ступіць на паверхню Месяца і скажа фразу: «Гэта маленькі крок для чалавека і вялізны скачок для ўсяго чалавецтва». У цюрыхскім Кунстхаўзе ў гонар 50-годдзя высадкі чалавека на Месяц арганізавалі выставу **«Адпраў мяне на Месяц»**, складзеную з 200 твораў, у тым ліку прац Рэнэ Магрыта, Энздзі Уорхала і касманаўта Аляксея Лявонава, які маляваў космас з арбіты. Атрымалася гісторыя адносін мастакоў з Месяцам: месяцовая тапаграфія, месячная ноч, лунатызм, бязважкасць, Месяц у масмедыя — усё тут перамяшана: гістарычныя падзеі з легендамі і суб'ектыўнымі аўтарскімі выказваннямі.
Да 30 чэрвеня.

Выстава ў парыжскім Гран Пале **«Чырвоны. Мастацтва і ўтопія ў краіне Саветаў»** прадстаўляе калекцыю з больш чым 400 твораў, задуманых у пэўным сацыяльным і палітычным кантэксце. Хранаалагічнае падарожжа пачынаецца ў 1917 годзе з Кастрычніцкай рэвалюцыі і заканчваецца ў 1953 годзе часам смерці Сталіна. Экспазіцыя аб'яднала творы рускага авангарда,


3.

сацрэалізму і неафіцыйнага савецкага мастацтва. Творцы хацелі памяняць свет, апяваць камунізм праз мастацтва. Гэта ўвасобілася і ў тэатры, і ў дызайне, і ў архітэктуры. У другой частцы выставы — чарговы мастацкі пераварот — ад авангарду да сацыялістычнага рэалізму, які здарыўся падчас кіраўніцтва Сталіна. «У Францыі людзі не ведаюць, што адбывалася ў Расіі ў тую эпоху. Таму было вельмі важна гэта паказаць, а таксама раскрыць сувязь паміж 1920-мі і 1930-40-мі», — кажа камісар выставы Нікаля Лючы-Гутнікаў
Да 1 чэрвеня.

**Вінцэнту Ван Гогу** прысвечаны шыкоўныя паказы ў Амстэрдаме, Х'юстане і Лондане. З 21 чэрвеня па 1 верасня ў музеі мастака ў Амстэрдаме можна будзе ўбачыць 25 варыянтаў знакамітых «Сланечнікаў». У лонданскай Tate Britain з 27 сакавіка па 11 жніўня пройдзе двухчасткавая выстава з больш чым 45 работамі Ван Гога, каб паказаць яго натхнёнасць Брытаніяй і ўплыў на англійскіх мастакоў. Дапоўняць паказ творы Фрэнсіса Бэкана, Дэвіда Бомберга, маладых жывапісцаў, а таксама Джона Канстэбля, Джона Эверэта Міле. У Музеі мастацтваў амерыканскага Х'юстана зладзяць экспазіцыю пад назвай «Вінцэнт Ван Гог: Яго жыццё ў мастацтве» (10 сакавіка — 27 чэрвеня), а ў музеі The Noordbrabants, на поўдні Нідэрландаў, дзе вырас маленькі Вінцэнт, з 2018 года доўжыцца паказ выставы «Унутраны круг Ван Гога. Сябры, сям'я, мадэлі».

Выстава фатографа Марціна Пара пад назвай **«Толькі чалавек»** праходзіць у Нацыянальнай



4.

партрэтнай галерэі Вялікабрытаніі. Галоўныя яго персанажы — суайчыннікі. У экзатычных адзежах, позах партрэтаваныя злоўлены ў самых незвычайных сітуацыях, часта банальных да абсурднасці. Самае характэрнае на выставе — серыя аўтапартрэтаў, якія 66-гадовы Пар робіць на працягу 30 гадоў, наведваючы студыі фатографаў або заходзячы ў фотабудкі па ўсім свеце.
Да 27 мая.

**1. Сондра Пэры. Прышчэпка і попел для трохманіторнай працоўнай станцыі. 2016.**
**2. Йінка Шонібарэ. Касмічная вандроўка. 2002.**
**3. Казімір Малевіч. Работніца. 1933.**
**4. Марцін Пар. Віўен Вэствуд, дызайнерка. Лондан, Англія. 2012.**

# Праграма трансгранічнага супрацоўніцтва «Латвія — Літва — Беларусь»

**Марына Гаеўская**




18 сакавіка 2019 года быў абвешчаны трэці конкурс праектных прапаноў Праграмы трансгранічнага супрацоўніцтва «Латвія – Літва – Беларусь» на 2014–2020 гады ў межах Еўрапейскага інструменту суседства.

Стратэгічнай мэтай Праграмы з'яўляецца ўмацаванне стасункаў, павелічэнне магчымасцей і абмен вопытам паміж людзьмі і арганізацыямі з Латвіі, Літвы і Беларусі шляхам ажыццяўлення сумесных дзеянняў, накіраваных на павышэнне агульнай якасці жыцця ў прыгранічных рэгіёнах.

**Тэматычныя задачы і прыярытэты**

1. Садзейнічанне сацыяльнай інтэграцыі і барацьба з беднасцю:
1.1. пашырэнне доступу груп рызыкі да сацыяльных і іншых паслуг;
1.2. стымуляванне працаўладкавання праз прадпрымальніцтва і інавацыі.
2. Падтрымка рацыянальнага кіравання на мясцовым і рэгіянальным узроўнях:
2.1. павышэнне здольнасці мясцовых і рэгіянальных органаў улады вырашаць агульныя праблемы;
2.2. умацаванне грамадства *(у межах трэцяга конкурсу праектных прапаноў бенефіцыярам рэкамендавана актыўна падаваць заяўкі якраз па Прыярытэце 2.2)*.
3. Падтрымка мясцовай культуры і захаванне гістарычнай спадчыны:
3.1. падтрымка і захаванне культурна-гістарычнай спадчыны і традыцыйных рамёстваў.

**Віды дзейнасці, якія падтрымліваюцца па Прыярытэце 3.1**

1. Захаванне і адаптацыя культурна-гістарычнай спадчыны для культурных, адукацыйных і /ці турыстычных мэт.
2. Распрацоўка сумесных ініцыятыў па выкарыстанні і папулярызацыі аб'ектаў культурна-гістарычнай спадчыны з уключэннем сумесных фестываляў, кірмашоў, мастацкіх выстаў і г.д.
3. Захаванне і папулярызацыя традыцыйных вытворчых сетак.
4. Навучанне прафесіяналаў, якія працуюць у сферы культуры, культурнай адукацыі, культурна-гістарычнай спадчыны і турызму.
5. Падтрымка прыгранічнага супрацоўніцтва і абмен станоўчым практычным вопытам паміж прафесіяналамі, што працуюць у сферы культуры, культурнай адукацыі, культурна-гістарычнай спадчыны і турызму.
6. Набыццё абсталявання, неабходнага для арганізацыі ініцыятыў, накіраваных на выкарыстанне і папулярызацыю культурна-гістарычнай спадчыны (фестывалі, кірмашы, выставы, майстар-класы і г.д.).
7. Развіццё інфраструктуры, неабходнай для папулярызацыі культурна-гістарычнай спадчыны на культурных і гістарычных аб'ектах.

ВАЖНА: адным з кіруючых прынцыпаў адбору праектаў для фінансавання ў межах Прыярытэту 3.1 з'яўляецца патрабаванне, каб кожны праект, які ўключае ў сябе развіццё малой інфраструктуры і/ ці набыццё абсталявання, павінен утрымліваць і «мяккія» мерапрыемствы. Палепшаная малая інфраструктура і/ці набытае абсталяванне мусяць актыўна выкарыстоўвацца ў межах рэалізацыі «мяккіх» мерапрыемстваў праекта, а таксама стабільна і рэгулярна выкарыстоўвацца і абслугоўвацца пасля перыяду рэалізацыі праекта.

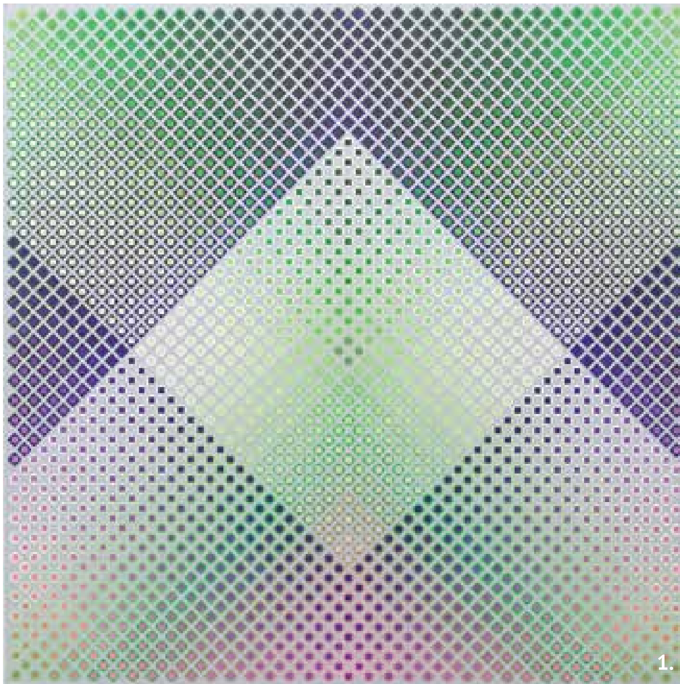
Для паляпшэння інфраструктуры і набыцця абсталявання ў адпаведнасці з Прыярытэтам 3.1 прымяняюцца наступныя ўмовы прымальнасці:
• аб'ект, у якім інфраструктурныя працы прадугледжаны ў межах праекта, павінен быць уключаны ў спіс культурна-гістарычнай спадчыны, або
• паляпшэнне інфраструктуры і набыццё абсталявання могуць быць прымальнымі, калі будынак не ўключаны ў спіс аб'ектаў культурна-гістарычнай спадчыны, але ў будынку пастаянна знаходзяцца культурныя ці гістарычныя каштоўныя прадметы ці калекцыі, і паляпшэнне інфраструктуры ці абсталявання неабходна для забеспячэння лепшага захавання і ўмоў экспазіцыі, або
• паляпшэнне інфраструктуры і набыццё абсталявання могуць быць прымальнымі, калі будынак не ўключаны ў спіс аб'ектаў культурна-гістарычнай спадчыны, але ў ягоных памяшканнях рэгулярна праводзяцца важныя мерапрыемствы мясцовай культуры (напрыклад, рэпетыцыі канцэртаў народнай музыкі, традыцыйныя ці майстар-класы, якія маюць культурную і/або гістарычную каштоўнасць і г.д.).

Ва ўсіх пералічаных вышэй выпадках паляпшэнне інфраструктуры і набыццё абсталявання павінны быць добра абгрунтаваныя ў Дадатку II «Падрабязнае апісанне і абгрунтаванне неабходнага абсталявання і работ» да Формы заяўкі на атрыманне гранту і ў адпаведных раздзелах заяўкі, а таксама адпавядаць прынцыпу эканамічнай эфектыўнасці (то-бок пакупка і рэстаўрацыя павінны быць больш эфектыўнымі, чым арэнда памяшканняў і абсталявання).

**Праекты і мерапрыемствы, якія не атрымаюць падтрымкі**

Гэта праекты, якія не забяспечваюць яўнага трансгранічнага эфекту і выгады ад трансгранічнага супрацоўніцтва і не дэманструюць дадатковых каштоўнасцей для стратэгій ЕС і Праграмы. У якасці прыкладаў такіх праектаў і відаў дзейнасці можна назваць наступныя:
• праекты і мерапрыемствы, непасрэдная мэта якіх — камерцыйная або звязаная з атрыманнем прыбытку, а таксама мерапрыемствы, якія падпадаюць пад заканадаўства аб дзяржаўнай падтрымцы;
• праекты і мерапрыемствы, звязаныя выключна ці галоўным чынам з індывідуальнай спонсарскай падтрымкай для ўдзелу ў практычных занятках, семінарах, канферэнцыях, кангрэсах і г.д.
• праекты і мерапрыемствы, звязаныя выключна ці галоўным чынам з атрыманнем індывідуальных стыпендый для праходжання навучальных праграм ці курсаў павышэння кваліфікацыі;
• праекты, у аснове якіх ляжыць фіктыўнае супрацоўніцтва з мэтай рэалізацыі інвестыцый;
• мерапрыемствы, што маюць палітычную, ідэалагічную ці рэлігійную накіраванасць;
• мерапрыемствы, якія маюць чыста навуковы ці даследчы характар;
• праекты, накіраваныя выключна на падрыхтоўку тэхнічна-эканамічных абгрунтаванняў і тэхнічнай дакументацыі;
• мерапрыемствы, што ўжо прафінансаваныя ў межах іншых ініцыятыў Еўрапейскага Саюза, іншымі донарамі ці з іншых дзяржаўных крыніц;
• субгрантынг, які мае на ўвазе перадачу атрыманых ад ЕС фінансавых сродкаў трэцім бакам.

У праектах павінны браць удзел бенефіцыяры як мінімум з адной з краіны-члена ЕС (Латвія ці Літва) і з Беларусі. Кожная ўстанова павінна быць юрыдычнай некамерцыйнай арганізацыяй і размяшчацца на тэрыторыі дзеяння Праграмы.


1.

**Спіс рэгіёнаў дзеяння Праграмы**
Латвія: Латгальскі і Земгальскі рэгіёны.
Літва: Уценскі, Каўнаскі, Вільнюскі, Панявежскі і Алітускі паветы.
Беларусь: Гродзенская, Магілёўская, Віцебская, Мінская вобласці і Мінск.
Бюджэт праекта складаецца з фінансавання (гранту) ЕС і аб'ёму суфінансавання, які прадастаўляецца бенефіцыярамі (заяўнікамі). Праграма мяркуе самафінансаванне арганізацый заяўнікаў у памеры 10%, адпаведна ўнёсак ЕС складае не больш за 90% у бюджэт праекта. Фінансавы ўнёсак ЕС у кожны праект можа складаць ад 100 000 еўра да 1 200 000 еўра.
Існуе тры групы патрабаванняў прымальнасці, што тычацца:
• вядучага бенефіцыяра, які можа звярнуцца па атрыманне фінансавання, і бенефіцыяраў;
• праектаў, для якіх можа быць выдзелена фінансаванне ЕС;
• тыпаў выдаткаў, што могуць быць прынятыя пад увагу пры ўстанаўленні сумы прымальных выдаткаў, якая будзе пакладзена ў аснову разлікаў для вызначэння аб'ёму фінансавання ЕС.
Арганізацыя-заяўнік павінна быць зарэгістраваная ў PADOR ec.europa.eu/europeaid/etraining/pador/en/index.html_en.

**Дэдлайн**
30 мая 2019 года, 12:00 (час па Вільнюсе).


2.


4.

*Сёлета напрыканцы студзеня ў Нацыянальным цэнтры сучасных мастацтваў на Някрасава, 3, дэманстравалася перасоўная выстава «Мы разам пішам сваю будучыню», арганізаваная пры падтрымцы Праграмы трансгранічнага супрацоўніцтва «Латвія – Літва – Беларусь» і Даўгаўпілскага арт-цэнтра імя Марка Роткі. У сімпозіуме ўзялі ўдзел Эндру Колдэрт і Элізабэт Барэніс з ЗША, Дыяна Купервайт з Ірландыі, Агра Рыціня і Інга Бруверэ з Латвіі, Джордж Мёртэнс з Нідэрландаў, Катажына Кавальска і Павел Васоўскі з Польшчы, Арпад Фарго з Венгрыі і Эдэльтраўт Рат з Германіі. На выставе былі прадстаўлены работы, якія мастакі стварылі ў Даўгаўпілсе падчас 14-га Міжнароднага сімпозіума жывапісу Mark Rothka 2018. У кожным творы праз асабістае выказванне адлюстравана аўтарскае ўяўленне пра трансгранічнае супрацоўніцтва.* М

**1. Павел Васоўскі (Польшча). Месца ў Латгаліі. Акрыл. 2018.**
**2. Арпад Фарго (Венгрыя). LMNO. Акрыл на фірмовым палатне. 2018.**
**3. Эдэльтраўт Рат (Германія). Мезакосмас. Акрыл. 2018.**
**4. Катажына Кавальска (Польшча). Неадназначны асяродак пражывання (Цёплы). Акрыл. 2018.**


3.

# Народны **пояс**

Аўтарка:
НАСТА ГЛУШКО

**Этапы працы:**

1. Спатрэбяцца: ніткі льняныя і ваўняныя, бердзечка, нажніцы і тонкі вязальны гачок для запраўкі нітак, кавалак вяроўкі, асобны маточак нітак для ўтку (іх колер такі ж, як фон), ніткі для беражкоў пояса.

2. Замалюем схему на паперы ў клетку. Яна чытаецца ўпоперак.

3. Пачынаем запраўляць бердзечка ад сярэдзіны. Мы выкарыстоўваем варыянт «снаванне троечкамі», калі на адну клетку схемы ідзе тры ніткі — адна ўзорная і дзве фонавыя. У схеме 13 клетак (упоперак), таму нам неабходна наснаваць (адмераць) 13 «троечак»: 13 нітак узорных і 26 фонавых, а яшчэ беражкі. Нітак неабходна ўзяць на метр больш, чым гатовы выраб (ён будзе 2,7 м). Цэнтральная ўзорная нітка — цёмна-зялёная, па баках — светла-шэрыя льняныя, гэта і ёсць «троечка», наступныя ўзорныя ніткі запраўляем, паўтараючы рапарт, — шэрая-чырвоная-шэрая.

4. Ніткі ў бердзечку трэба выпрастаць і нацягнуць. Звязваем адзін край у вузел, а з другога краю акуратна выцягваем ніткі за кончыкі, каб яны разблыталіся і нацягнуліся.

5. Каб ніткі не заміналі, іх можна сплесці ў касу.

6. Фіксуем апошнюю пятлю алоўкам. Да вузла з аднаго боку і да алоўка з другога падвязваем вяроўку. Цяпер нашу канструкцыю можна зачапіць.

7. Бердзечка ў працы можна падняць (падымецца адзін слой нітак і адкрыецца адзін зеў) ці апусціць (падымецца другі слой нітак і адкрыецца другі зеў). У першы зеў замест утку кладзем лінеўку ці палоску кардону, каб задаць шырыню пояса.

8. Спачатку тчэм некалькі сантыметраў «канапелькамі», падымаючы і апускаючы бердзечка, пракладаючы ўток у кожны зеў. Калі ніткі стануць на свае месца, можна пачынаць «выбіраць» арнамент. Для гэтага патрэбныя ўзорныя ніткі падымаем з ніжняга слоя наверх ці прыбіраем з верхняга, апусціўшы ўніз. Ільняныя ніткі не чапаем, яны ўтвараюць палатно фону без нашага ўдзелу.

9. Пасля кожнага радка схемы не забываем пракладаць уток, фіксуючы тым самым зададзенае становішча нітак. Уток праклалі — памянялі становішча бердзечка, адкрыўся новы зеў, перабіраем наступную палоску схемы.

10. Канцы пояса можна аздобіць рознымі спосабамі. Мы скручваем ніткі асновы ў жгуцікі і збіраем у кісці.

11. Такі спосаб замацуе ніткі ўтку і не дазволіць ім свабодна выпадаць пры носцы.

12. Можна апранаць.

*Падрыхтавала Алеся Белявец.*

*Ёсць кніга-дапаможнік па розных тэхніках ткацтва і пляцення паясоў:* ***Манахіня Васа (В.І. Селівончык), «Беларускія народныя паясы». Мінск, «Беларуская навука», 2014.***
*Заняткі па вырабе розных відаў народных паясоў распачнуцца 26 красавіка ў рамках гуртка* ***«Шыем строй!»****, г. Мінск, вул. Кузьмы Чорнага, 32.*


1.


2.


3.


4.


5.


9.


6.


10.


7.


11.


8.


12.



*Малады (1987 г.н.) беларускі мастак у самым росквіце гадоў. Прэпараваць дакументальную і мастацкую фатаграфію вучыўся на курсе Андрэя Лянкевіча, майстар-класе Стэнлі Грына і г.д., пра што распавядае ў сваім эсэ ніжэй.*
*Публікаваўся ў выданнях Spiegel, Meduza, Gare de l'Est, Р3. Адна з апошніх публікацый праекта «Сляпая зона» — у трохтомніку «Чырвоныя ўтопіі» французскага выдавецтва «Essarter Editious» (2019).*
*Прымаў удзел у міжнародных выставах і фестывалях у Warsaw Photo Days (Польшча), Vilnius Photo Circle (Літва), PhotoVisa (Расія). У Беларусі ўзнагароджаны Belarus Press Photo 2015, «ПРАФОТА» 2016 года і ў трох намінацыях МФМ-2017 (у прыватнасці за праект «Сляпая зона». Глядзі «Мастацтва» №3, 2017).*

# Максім Сарычаў. Сказаць пра шок на мінімальнай гучнасці

**Па слядах бежанцаў, што начавалі на вакзале**

Для мяне 5-хвілінныя фільмы «Абед», «Сляпая зона», «Прывітанне, зброя», «Дзвюхлапы сябар» не звязаны ніяк. Не бачу іх у нейкай асаблівай сацыяльнай нішы. Гэта наогул старыя праекты, але так, я працую з рэальнасцю і спрабую казаць пра ўнутраны стан, хваляванні людзей — удзельнікаў падзей і гледачоў. У адным выпадку гэта пра неверагоднае жаданне жыць і любоў да жывёл, у іншых — пра жыццё ў той сістэме, дзе напружанне, ціск і гвалт служаць інструментамі яе функцыянавання. «Сябар» — гісторыя для часопісных публікацыі. «Абед» — хутчэй, мастацкі жэст: я хацеў паказаць сітуацыю немагчымага, бежанцаў, якія не абароненыя, часта галадаюць, хаваюць твары, таму што баяцца праследу. З імі працуюць валанцёры, там доўгая была гісторыя, але, па-мойму, з некалькіх сотняў іх засталіся толькі каля 50 чалавек. У сюжэце відэа яны змешчаны ў пафасны вакзальны рэстаран. Па сутнасці, гэта фіксацыя перформансу. Вы глядзіце і задаяце сабе пытанні: хто гэтыя людзі, чаму яны тут, чаго яны чакаюць? Ва ўсякім выпадку, я хацеў, каб такія пытанні ўзніклі.

І было б выдатна, каб усяго гэтага не было, каб актуальнасць гэтых праектаў сышла ў той жа момант, калі паўстала. Яны прывязаныя да канкрэтных гісторый, але я стараюся лакальнае зрабіць універсальным. Таму што ў любой краіне ёсць тэма, напрыклад, жывёл-інвалідаў або такая забаўка, як паляванне, праблема стаўлення да жывых істот іншага віду, якіх можна эксплуатаваць, можна забіць. Чамусьці мы вырашылі, што жывёлы — гэта не больш чым рэчы, яны нават не маюць права на жыццё.

Асаблівы кантэкст быў у «404: Not Found» — гэта пейзажы, месца, дзе зніклі людзі, дзе іх няма. Год ці два я хадзіў з валанцёрамі (пошукава-ратавальны атрад «Анёл»), і галоўная складанасць была вырашыць, што здымаць і як здымаць. У праекце аб тым, што чалавек можа знікнуць, як паказаць знікненне? Я шмат дакументаваў, ратавальнікі ж доўга шукаюць



У ФАТАГРАФІІ/МАСТАЦТВЕ ЁСЦЬ ВЯЛІКАЯ ПРАБЛЕМА: ГЭТА АДСУТНАСЦЬ ФІДБЭКУ. ЧАЛАВЕК СЯДЗІЦЬ У СВАІМ КУЦЕ, ДУМАЕ, УВАСАБЛЯЕ, ДРУКУЕ, ТРЫ ДНІ ЎСЁ ГЭТА МАНТУЕ — ПОТЫМ АДКРЫЦЦЁ. І ЎСЕ РАЗ'ЕХАЛІСЯ І ЎСЁ ЗАБЫЛАСЯ. ТАМУ Я БОЛЬШ ЛЮБЛЮ ІНТЭРНЭТ — ТАМ ЛЮДЗІ ГЛЯДЗЯЦЬ, ТЫ АДРАЗУ БАЧЫШ, ЯК ГЭТА РАСПАЎСЮДЖВАЕЦЦА, АДСОЧВАЕШ КАМЕНТАРЫ, РЭАКЦЫЮ.

і часта не знаходзяць... Трэба было знайсці канцэптуальнае рашэнне і форму, як расказаць пра гэта. Адсюль і ўзнікла ідэя паказаць прасторы, дзе зніклі людзі.

Мне і цяпер да канца не зразумела, як чалавек можа знікнуць. Цікава, што гэты праект публікаваўся ў выданнях Meduza і ў Stern, і паколькі гэта СМІ, яны папрасілі ў мяне гісторыі людзей, якія, магчыма, зніклі. Тады я пачаў думаць пра гэтую сувязь, што ў мяне часта ўзнікае, — паміж тэкстам і выявай, пра тое, як факты і кантэкст уплываюць на наша ўспрыманне фатаграфіі. Думаю, праект стаў мацнейшым. Я даваў апісанні, як чалавек выглядаў, кавалачкі арыенціровак. Ты глядзіш на пейзаж, дзе нічога няма, а потым разумееш: за гэтым стаіць чалавек, і пачынае працаваць уяўленне. Дзіўна, што праект, у якім нічога не адбываецца, публікаваўся больш, чым некаторыя іншыя, — у Германіі, Расіі, на фестывалях Kolga photo festival і Vilnius Photo Circle. Гэта ўніверсальная тэма — пра страх смерці, пра страх знікнення. Там жа няма беларускай візуальнасці, можна любую краіну паставіць.

**Маркеры толькі звужаюць разуменне, не хапае лёгкасці**

Цяпер няма фатаграфіі чыста дакументальнай або мастацкай. Гэта ўсё сыходзіць, гэта толькі маркеры, якія могуць перашкодзіць успрыманню. Тэрміны састарэлі, усё перамянілася. Ці ёсць вельмі тонкія грані — арт і надзённасць, позва.

...Бракуе лёгкасці. Мы арганізавалі групу «Лёд» для чыста постмадэрнісцкага праекта «Набыты рэфлекс» на МФМ-2016, а потым падумалі: чаго мы хочам зараз? Паглядзелі розныя фарматы і вырашылі: хочам вечарыну. Дык давайце зробім! Хочам паглядзець, што адбываецца тут і цяпер, але прасторы для гэтага няма — значыць, зробім вольную, дэмакратычную платформу «Гарбата з "Лёдам"». Будзем сустракацца з мастакамі, глядзець новыя серыі, праекты. Не толькі фатаграфію, але і відэа, перформансы, нешта актуальнае. Будзем кантактаваць з чалавекам, бачыць, што стаіць за яго працай, абмяркоўваць, задаваць пытанні — гэта вельмі важна. Камунікацыя адкрытая, і гэта здаровы культурны працэс. «Лёд» скончыўся, і «Чай з "Лёдам"» праз год таксама скончыўся, бо цяжка стала працаваць у калектыве, цяжка сінхранізаваць інтарэсы, каштоўнасці, задачы кожнага. Але запыт на тое, каб убачыць, што адбываецца «тут і цяпер», застаецца, вядома. Ёсць розныя інструменты... Усе прывыклі: калі ты фатограф, дык давай, здымай. А можа, наогул не трэба камеру браць? У чацвёрты раз Дзіна Жук і Мікола Спясіўцаў (групоўка eeefff) з Воляй Сасноўскай і Аляксеем Барысенкам праводзяць такі дзіўны і натхняльны тыдзень «Працуй больш! Адпачывай больш!». Усё вельмі камерна, але на розных пляцоўках — больш за ўсё нагадвае летнія вечарыны, хэпенінг. Фармат можа здацца незразумелым для выпадковага ўдзельніка — гэта перфарматыўнасць і залучаныя практыкі. Мой удзел — як мастака і як гледача — дае новы вопыт і ў цэлым моцна пашырае мастацкі інструментарый.

**Ледзь чую птушак**

Персанальную выставу новага праекту «I can hardly hear birds» я рыхтую да 2020 года ў Музеі фатаграфіі ў Рызе. Ён будзе пра асабістае/палітычнае вымярэнне памяці ў кантэксце лагера смерці Малы Трасцянец. Цяжкасць перакладу гэтай назвы ў «ледзь чую» або «амаль чую», а размова зноў пра нас, пра неверагодную траўму, але гэта размова мастацкімі сродкамі. Пытанне ў тым, як гэта зрабіць, як выклікаць эмпатыю людзей у тэме Халакосту, якую ў цэлым мы ведаем і ўвесь свет яе ведае. На мой погляд, неэфектыўна паказваць шакавальныя матэрыялы, яны столькі даследаваліся і шмат выкарыстоўваліся ў медыя. Да іх ужо ўзнікла пэўная стойкасць, яны слаба ўспрымаюцца.

У той жа час мы гаворым пра крайнюю ступень гвалту, і я паспрабую зрабіць гэта без шумных эфектаў і дэфармацый, перанёсшы трыгер на персанальную трагедыю, зрабіўшы яе новым досведам гледача. Калі казаць


1.


4.


2.


3.

спакойна, мне здаецца, узнікае перажыванне, пытанні, якія мне патрэбныя: што на малюнку, што гэта за пясок, чаму тут гэтая лыжка, чые гэта дзіцячыя цацкі. Я выкарыстоўваю фотаграмы, якія даюць малюнкі на цёмна-сінім фоне, чымсьці падобныя да здымкаў з космасу. У цішыні больш увагі да дэталяў.

**Праца ў нечаканых прасторах і рэакцыя публікі**

Аднолькава люблю і белы куб, і сітуацыю, калі месца скрыжоўваецца з тэмай. У Празе такім месцам сталі казармы Карлін (2018), дакладней, былы басейн у казармах. Гэта цэлы гістарычны комплекс, дзвесце гадоў тут размяшчаліся ваенная паліцыя, пражскі ваенны гарнізон, штаб камандавання арміяй, медчастка. Натуральна, усё гэта было закрытае. Месца літаральна прасякнутае духам кантролю, дысцыпліны, сілы. Але ў 2017 годзе яно стала працаваць як культурны цэнтр. Тут і адбылося цудоўнае супадзенне са «Сляпой зонай».

Вядома, часам у адпаведнасці з прасторай праект можна дапрацаваць. І ў казармах Карлін я хацеў запоўніць басейн чорнай вадкасцю — на жаль, гэта не атрымалася. Сапраўдным кайфам і вялікай падтрымкай была праца над выставай з куратарам Аляксеем Талстовым. З ім жа мы працавалі над «Абедам» і будзем рабіць выставу «I can hardly hear birds» у Рызе ў наступным годзе. Для разумення «Сляпой зоны» не трэба быць экспертам у постсавецкім рэгіёне і не патрэбныя нічые тлумачэнні: трэба проста глядзець, чытаць подпіс, і ўсю карціну цалкам ты збіраеш сам.

З ліку зусім старых праектаў серыю пра прытулак для бяздомных сабак (2012) я паказаў прама ў сваім пад'ездзе. Усё адбывалася ў рамках праекта Гётэ-інстытута «Going Public: Аб цяжкасцях публічнага выказвання». Куратаркай стала Вольга Сазыкіна: гэта была яе ідэя пра пад'езд. Я сам зрабіў экспазіцыю, як захацеў, і два дні мы паказвалі праблемную тэму ў тым месцы, дзе праблема ўзнікае. І вядома, было цікава, што прастору, якая нікому не належыць, можна ўзяць і зрабіць сваёй. А жыхары былі здзіўлены, што ў шэрай зоне ўпершыню аказалася столькі святла, столькі журналістаў, гасцей, гэта значыць, яна раптам стала цэнтрам чагосьці дзіўнага.

А наогул у фатаграфіі/мастацтве ёсць вялікая праблема: гэта адсутнасць фідбэку. Чалавек сядзіць у сваім куце, думае, увасабляе, друкуе, тры дні ўсё гэта мантуе — потым адкрыццё. І ўсе раз'ехаліся і ўсё забылася. Яшчэ на адкрыцці можна нешта пачуць, але гэта ўсё. Таму я больш люблю інтэрнэт — там людзі глядзяць, ты адразу бачыш, як гэта распаўсюджваецца, бачныя каментары, рэакцыя.

**Суперважная вучоба**

Я думаю пра працэс развіцця пастаянна. Для мяне ён бачыцца як экспанента, дзе спачатку было важна зразумець, што ёсць дакумент, што такое фотажурналістыка. Як фатаграфія можа быць моцнай сама па сабе, без тэксту. Гэта здарылася пасля сустрэчы з Андрэем Лянкевічам. Пазней мне вельмі пашанцавала, калі Юля Дарашкевіч зрабіла адукацыйны курс з Юрыем Козыравым, Андрэем Паліканавым, Таняй Плотнікавай і Стэнлі Грынам. Была зададзена тая яксная і канцэптуальная планка, якую трэба было пастарацца ўсталяваць для сябе.

А потым быў ISSP — летняя міжнародная школа фатаграфіі ў Латвіі. Гэта самы лепшы ў нашым рэгіёне кароткатэрміновы фатаграфічны варкшоп — па ўзроўні, фармаце і драйве. На 10 дзён у адным месцы сабраліся 80 фатографаў з усяго свету, і мы ўбачылі адно аднаго, убачылі, хто і што робіць. Выкладчыкі, якія з намі займаліся, таксама тусаваліся, і было відаць, хто працуе на 10 галоў вышэй. Тут здарылася нейкая сінхранізацыя з тым, што адбываецца ў маладой еўрапейскай фатаграфіі. Наколькі я сачу, за ўвесь час існавання ISSP з Беларусі там было зусім няшмат людзей: Лёша Шынкарэнка, Саша Салдатава, Саша Міхалковіч. Гэта вельмі сумна. Суперважна было б зрабіць такую летнюю школу ў Беларусі: сабраць на 7-9 дзён 40-50 чалавек нашых, а таксама з Украіны, Расіі, Польшчы, Літвы

і Латвіі. Прывезці крутых, топавых экспертаў з іншых краін. Зачыніцца на варкшоп у якой-небудзь сядзібе, на возеры, і шчыльна папрацаваць. Пакуль ніхто так не робіць, і гэтага вельмі не хапае.
Яшчэ адной значнай часткай маёй экспаненты стала вучоба ў Фотадэпартаменце ў Надзі Шараметавай (СПб). Да таго моманту я не ведаў, што мне рабіць у фатаграфіі. Здарыўся паварот, пасля якога з фатографа я ператварыўся ў мастака.
Гэта была інтэнсіўная аддаленая вучоба на працягу цэлага года, праца над персанальным праектам, самаадукацыя ў тэорыі фатаграфіі і філасофіі, падтрымка ў групе плюс кароткія арт-рэзідэнцыі з выездам у змерзлыя дзіцячыя лагеры пад Піцерам. Унікальнасць ФД — працэс будуецца на тым, каб прымусіць аўтара думаць, адчуваць, аналізаваць малюнак і шукаць пасоўны інструментарый для размовы на хвалюючую тэму.

**Мяне гэта ятрыць**
Ёсць яшчэ праблема ў тым, што беларускі і расійскі медыярынкі не гатовыя ўкладвацца ў стварэнне вялікіх візуальных праектаў, ды нават за невялікія гісторыі няма адэкватных ганарараў. Таму я амаль выключыў для сябе гэтую нішу, але я хацеў бы ў ёй працаваць.
У той жа час за адну публікацыю ў нямецкім Stern я магу жыць месяц.
Працуючы з культурнымі інстытуцыямі, я сутыкнуўся з сітуацыяй, калі мне як мастаку не гатовыя плаціць грошы за паказ работ. Я марную час і рэсурсы на стварэнне праекта, кантроль друку, прадумваю экспазіцыйнае рашэнне, тэксты, святло — гэта велізарная праца. А інстытуцыя атрымлівае бюджэт, з якога плаціць усім — ад куратара, дызайнера афіш да мантажора і супрацоўніка на рэцэпцыі — усім, акрамя мастака. Тлумачаць напрацоўкай «сімвалічнага капіталу», ныццём пра адсутнасць фінансавання, аповедамі аб тым, што «вы ж малады мастак!». Ці ўвогуле ўлюбёным «ну вы ж самі разумееце». Але па сутнасці гэта банальная эксплуатацыя. Мабыць, мастак павінен быць галодным? Ніхто пра гэта не кажа, і гэтая цішыня мяне даводзіць да шалу.


5.

Калі раней гэта ўспрымалася як дадзенасць, і яшчэ год таму я згаджаўся, то цяпер нам дакладна не па дарозе, я не магу сабе гэта дазволіць. Інакш гэта будзе нейкім аматарствам, валанцёрствам. Пры гэтым я лёгка ўпісваюся ў ініцыятывы і без бюджэту, калі ўсё празрыста, усе на роўных і працуюць бясплатна.
У Еўропе крыху іншая сітуацыя: недзе я згаджаюся на бясплатныя выставы, калі гэта павялічвае маю «бачнасць», якую потым можна манетызаваць. Або калі мне вельмі хочацца паказаць праект тут і цяпер, як гэта здарылася з турмой КДБ у Вільні. Еўрапейцы могуць працаваць на паўстаўкі, могуць быць барыста і ім хопіць на жыццё. У нас гэта немагчыма: трэба працаваць на дзвюх-трох працах, каб жыць больш-менш нармальна. І энергіі проста не застаецца на нешта яшчэ. Таму я бачу людзей, якія сыходзяць з фатаграфіі.


6.


7.

**Хочацца яснасці, каб гаварыць са светам на адной мове**
Цяпер я стаміўся ад працяглых праектаў, яны ўсё ж такі занадта затратныя, энергетычна і фінансава. Мне сталі блізкімі хуткія праекты на тыдзень-два, калабарацыі з іншымі людзьмі, дзе ёсць яснасць і ўзаемная падтрымка. Сканцэнтраваўся на інфраструктурных рэчах, напрыклад, на стварэнні разам з Юляй Воўчак новай платформы, якая зрабіла б беларускіх фатографаў больш прыкметнымі на міжнародным арт-полі — для еўрапейскіх куратараў, выдаўцоў, менеджараў арт-рынку.
Кропкі ўваходу на тэрыторыю беларускай фатаграфіі і мастацтва для англамоўнага прафесіянала (і гледача) цяпер няма. З асабістага вопыту магу сказаць: шмат хто хоча ведаць, што ў Беларусі адбываецца проста цяпер, і як гэта важна — гаварыць з навакольным светам на адной мове. А з нашых фатографаў далёка не кожны хоча інвеставаць у сябе: вучыць англійскую мову, ездзіць на фэсты, адпраўляць заяўкі, удзельнічаць у міжнародных партфоліярэв'ю, выбудоўваць сувязі.
Гэта будзе курыруемая платформа з адкрытым прыёмам заявак на публікацыі. Паспрабуем выбудаваць яе так, каб яна спажывала мінімум фінансаў і часу, пры гэтым прыносіла нам радасць, а навакольным — карысць. Гэта значыць сацсеткі, рассылка, магчыма, калі-небудзь сайт, але толькі калі гэта спатрэбіцца структурна. Галоўнае, каб не было вакууму. Заўважце, што няма ўжо «Прэс-фота Беларусі», замарозілася прэмія «ПРАФОТА»... Таму бачыць працэс, і бачыць яго пастаянна, важна нам самім таксама.
Гэта здаецца больш важным, чым распачынаць новы доўгі праект. Ⓜ

**1, 2, 4. «404: Not Found».**
**3. «Сляпая зона».**
**5 – 7. «I can hardly hear birds».**



1.

# Нацыянальны канон Васіля Шаранговіча

Алеся Белявец

### Грунт

Культурныя коды мастацтва Васіля Шаранговіча былі закладзены яшчэ ў дзяцінстве. «Вёска лягла на сэрца на ўсё жыццё», – падсумуе мастак, аналізуючы свой творчы шлях. Вёска 1940–50-х, нягледзячы на беднасць, безграшоўе, абмежаванасць у свабодзе перамяшчэння, усё яшчэ заставалася захавальніцай традыцый і мовы, асаблівага светапогляду і ладу жыцця, далёкае рэха якога ўлоўлівалася ў паэзіі Коласа, Купалы (галоўным чынам таму, што ўступленне мясцовых сялян у калгас пачалося толькі ў 1948 годзе). Нездарма Коласаву «Новую зямлю» Васіль Шаранговіч ведаў на памяць, дэкламаваў для суседзяў незлічоную колькасць разоў. Бацькі, па сутнасці сваёй, былі вясковыя інтэлігенты, для дзяцей ладзілі адмысловыя забавы, майстравалі лялькі, на Каляды ставілі ялінку. Першай настаўніцай была маці, спадар Васіль дасюль захоўвае яе алоўкавыя малюнкі, якія натхнілі ў дзяцінстве пайсці ў мастацкі гурток Генадзя Астроўскага. Як і паэты-класікі, Васіль Шаранговіч стаў голасам вёскі, лепшых яе памкненняў, пераасэнсаваных праз паэтычнае слова. Гэты шлях вёў да больш шырокай нацыянальнай тэмы, да арганічнага разумення беларускай літаратурай, якую шмат ілюстраваў. Нават калі звярнуўся да Міцкевічавага «Пана Тадэвуша», натхняўся знаёмымі матывамі – побытам шляхты старой Літвы. «Літаратурныя багацці, адкладзеныя з юнацтва ў маёй памяці, – пераважна беларускія, – згадваў мастак. – Мая маці ставілася да паэзіі і прозы нашых суайчыннікаў часам са здаровай крытыкай. Зямляк Максім Танк, які нарадзіўся за 8 кіламетраў ад Качаноў, неаднойчы быў крытыкаваны ёю на фоне Купалы і Багдановіча, бо "паэзія мусіць быць узнёслай". Таму мой зварот да нацыянальнай тэматыкі ў складаныя 1960-я – цалкам натуральны».

Бацькі сур'ёзна дбалі пра адукацыю дзяцей, хоць атрымаць яе было няпроста: старэйшы Васіль па заканчэнні мясцовай сямігодкі хадзіў у школу ў суседні Мядзел у адзіноце. На ўвесь раён сфармаваўся толькі адзін клас выпускнікоў. У мінскай мастацкай вучэльні быў у групе адзіным вяскоўцам. У Акадэміі мастацтваў (тады Тэатральна-мастацкі інстытут) на графіку разам з ім паступіла адно некалькі беларусаў. Тагачасная сацыяльная і нацыянальная палітыка прыводзіла да такіх своеасаблівых вынікаў.

З часоў хрушчоўскай адлігі, з 1960-х сітуацыя стала мяняцца.

### Сакрэтныя складнікі школы

У 1953 годзе на мастацкім факультэце Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута была створана кафедра графікі. Уласных методык не было, выкладчыкі прыязджалі з суседніх рэспублік, кожны са сваім разуменнем асаблівасцей навучальнага працэсу. Першы выпуск мастакоў-графікаў адбыўся ў 1959-м, сярод іх быў, напрыклад, такі выдатны творца, як Арлен Кашкурэвіч. Але менавіта тады, калі кіраўніком кафедры ў 1972 годзе стаў Васіль Шаранговіч, пачалася грунтоўна спланаваная падрыхтоўка зорак, выкрышталізаваліся метадалогія і прынцыпы выкладання, выпускнікі сталі вылучацца на ўсесаюзных, а пасля і міжнародных выставах адмысловым мастацкім светапоглядам і менталітэтам пры вельмі вялікай стылістычнай разнастайнасці. Практычна гаворка ідзе пра феномен. У чым яго сакрэт?


2.


3.

Васіль Шаранговіч – першы выпускнік інстытута, які быў запрошаны выкладаць у альма-матар, спачатку малюнак на аддзяленні дызайну, а потым, калі ўзнавілі набор на графіку, вёў малюнак там. Першая яго група была рознай па ўзроўні. Метадалогіі не было ніякай.

«Я пачаў фантазіраваць, нешта выходзіла, нешта, як гаворыцца, не лезла ні ў якія вароты, але галоўнае – я атрымліваў вопыт і разуменне таго, што мастацкая педагогіка з'яўляецца вельмі складаным працэсам... За больш чым трыццацігадовы педагагічны шлях я ўпэўніўся, а на першых кроках адчуў, што ад мастака-педагога патрабуецца вялікая самааддача, уменне псіхалагічна адчуваць студэнта, аналізаваць і ясна выказваць сваю думку. Педагог павінен мець адчуванне струн душы студэнта, каб потым ведаць, на якія з іх націснуць, дзе пахваліць, а дзе зганіць працу. Яму трэба быць не толькі мастаком, але мастацтвазнаўцам і псіхолагам. Я ўжо не кажу пра ўменне ўзяць аловак або пэндзаль і прафесійна паказаць, як гэта робіцца. Апошняе дапушчальна ў тых выпадках, калі словы не дапамагаюць. Тэорыі мастацкай педагогікі не існуе, і ўсё залежыць ад асобы самога выкладчыка. Гэта я ўжо зразумеў, калі сам вучыўся, а як пачаў вучыць, то адчуў, наколькі ўсё гэта складана і цяжка. Я кажу ў дадзеным выпадку пра педагога сапраўднага, а не таго, хто проста займае гэтае месца, бо трэба аддаваць не толькі сваё сэрца, але і думкі, а часам і свае ідэі».

Як загадчык кафедры Васіль Шаранговіч пачаў сваю рэформу з адбору студэнтаў. У акадэмію паступалі звычайна з дзвюх устаноў – з мінскай мастацкай вучэльні імя Глебава і школы-інтэрната для адораных дзяцей імя Ахрэмчыка. Васіль Пятровіч хадзіў на прагляды і абароны дыпломаў у пошуках талентаў. Ведаў усіх выпускнікоў як у «Парнаце», так і ў вучэльні. На экзаменах маглі здарацца розныя сюрпрызы, але ў прынцыпе бясспрэчныя лідары ўжо былі вызначаныя. Аднойчы давялося прасіць дазвол выправіць адзнаку ў дыктоўцы, каб таленавіты чалавек прайшоў па конкурсе. Мог узяць вучня без адпаведнай падрыхтоўкі, калі быў відавочны патэнцыял. Як жыццё паказала, не памыліўся. Абмежаваў колькасць месцаў для дзяўчат і для прадстаўнікоў з іншых рэспублік, бо верагоднасць таго, што яны застануцца ў беларускім мастацтве, была невялікай.

Група набраная – пяць-шэсць чалавек, і пачыналася кшталтаванне асобы будучага творцы.

«Узлёт кафедры быў не выпадковым, а хутчэй заканамерным, – падсумоўвае Васіль Шаранговіч. – Ён грунтаваўся на тым, што я стаў абапірацца на нашу, мясцовую творчую моладзь, памятаючы свае студэнцкія гады. Былі пастаўлены ясныя мэты – высокі прафесіяналізм у спалучэнні з веданнем



4.


5.

нацыянальнай гісторыі, этнаграфіі і літаратуры. Я пераконваў студэнтаў, што сапраўднае мастацтва заўсёды грунтавалася на нацыянальнай глебе, яно наталялася менавіта нацыянальнымі каранямі...

Я прасіў сваіх студэнтаў: калі плануеце станковую работу, выбірайце беларускую тэму. Шмат развакалі пра характар беларусаў, займаліся пошукамі тыпажу. Быў уведзены курс гісторыі Беларусі, прычым вучыліся не па тагачасных падручніках, лекцыі чыталі запрошаныя гісторыкі. Надзвычай важным лічыў сфарміраваць светапогляд. Але ні ў якім разе ніколі не ўмешваўся ў творчыя пошукі сваіх студэнтаў. Кожны павінен быў сам знайсці свой твар. Маёй справай было даць ім выдатных выкладчыкаў. Тут трэба было дзейнічаць паступова, і ўрэшце я пачаў запрашаць на працу сваіх выпускнікоў. Як, напрыклад, Уладзіміра Савіча. Нейкі час выкладаў Мікола Селяшчук, але не яго гэта было. Кінуў.

Дарэчы, мяне выклікалі "на дыван", што, маўляў, толькі беларусаў набіраю на графіку. Аднак аднаго студэнта мог узяць і з іншай рэспублікі. Але ён усё роўна ілюстраваў беларускую літаратуру, прычым кнігу яму даваў тую, што не была перакладзена на рускую мову. Хочаш не хочаш, а нашу мову вучыць мусіў. У выніку амаль усе мае "замежнікі" засталіся ў Беларусі».

Пасля мастацтвазнаўцы падсумуюць: «У 1970-я ў графіку прыходзіць новае пакаленне. Прыхільнасць да нацыянальнай мастацкай традыцыі, цікавасць да беларускай літаратуры становяцца яго характэрнымі рысамі. Ілюстраванне вершаў, раманаў, апавяданняў, асабліва ў пачатку 1970-х, было адной з нешматлікіх магчымасцей асэнсавання нацыянальнай тэмы. Паступова з'явілася вялікая колькасць станковых серый і цыклаў, натхнёных кнігамі айчынных пісьменнікаў. Для многіх творцаў шлях да гісторыі свайго народа ляжаў праз літаратуру» (Вольга Басалыга. «Крэскі на аркушы часу». «Мастацтва» №2, 2009).

Беларускай акадэміі мастацтваў Васіль Шаранговіч прысвяціў больш за трыццаць гадоў: спачатку выкладаў малюнак, з 1972 па 1989-ы быў загадчыкам кафедры графікі, у 1986–1989 гадах — прарэктарам, а ў 1989–1997-х — рэктарам.

Больш за ўсё шкадуе пра няздзейснены праект, які не паспеў увасобіць. Менавіта пры яго рэктарстве інстытут быў рэарганізаваны ў акадэмію, аднак Васіль Шаранговіч хацеў адшукаць не толькі новы змест, але і новае архітэктурнае ўвасабленне. Дамогся, што ўстанове было выдзелена 22 гектары зямлі непадалёк ад Драздоў. Было выканана праектнае архітэктурнае рашэнне, ухвалена, дамоўлена з фінансавай падтрымкай. Меркавалася пабудаваць акадэмічны гарадок у стылі беларускага мястэчка ў сучасным яго вырашэнні — з усёй патрэбнай інфраструктурай: галоўным корпусам, з будынкамі і вулачкамі, якія сыходзіліся на цэнтральнай плошчы, садам для скульптурных кампазіцый і пленэраў. Выставачныя залы, салон-магазін і майстэрні для выкладчыкаў... Але зямля была аддадзена гораду.

**Літаратура як крыніца стылю**

Творчае крэда мастака фармавалася праз пераадоленне абставін: «Творчасць — гэта апантанасць і незадаволенасць сабой. Заўсёды казаў сваім студэнтам у Акадэміі мастацтваў: калі жадаеце стаць мастакамі, працуйце па 26 гадзін у суткі. І сам так паступаў: пасля асноўнай выкладчыцкай працы мяне чакала "другая змена" — начамі працаваў у майстэрні».

Для сваёй дыпломнай работы ў 1966 годзе Васіль Шаранговіч выканаў ілюстрацыі па матывах паэм Янкі Купалы. У серыі лінарытаў ужо выявіліся характэрныя рысы яго графікі. У аснове твораў майстра ляжыць моцная фармальная кампазіцыя, заснаваная як на ясным разуменні асаблівасцей візуальнага ўспрымання, так і на асэнсаванні адметнасці кніжнага і графічнага аркуша. Кожная работа прыцягвае амаль плакатнай выразнасцю, прапрацаванасцю сілуэта, дынамічным рытмам, абумоўленым кірункам і шчыльнасцю штрыха. Працуючы над ілюстрацыямі, мастак рабіў мноства эскізаў, пакуль не ўжываўся ў твор цалкам і не з'яўлялася адчуванне ладу і стылю, якіх вымагаў літаратурны тэкст. Таму для яго ілюстрацый характэрная ўвага да дэталі, абсалютная гістарычная дакладнасць, прапрацаванасць на ўсіх узроўнях — ад агульнага сілуэта да дробнага штрыха. Гэты перфекцыянізм ладуецца асаблівай эмоцыяй, настроем, наталяецца відавочнай і шчырай цікавасцю да тэмы. Твор счытваецца адразу, але ў яго закладаецца некалькі сэнсавых пластоў, таму пры ўважлівым разглядзе — як складаны візуальны тэкст — ён разгортваецца паступова. На пытанне пра творчыя арыенціры Васіль Шаранговіч адказвае катэгарычна: «Ніхто не ўплываў!» Стылістыку графічнага твора заўсёды вызначала літаратура, якую ілюстраваў. Нават яго станковыя аркушы ў большасці выпадкаў інспіраваныя пэўным тэкстам. Бібліяй Скарыны ў партрэце першадрукара, выкананым у старых традыцыях гравёрнай школы, паэмай Адама Міцкевіча ў «Смерці Гражыны», праграмным вершам у трохчасткавай аўталітаграфіі «А хто там ідзе?» з мяккай танальнай прапрацоўкай, характэрнай для ілюстрацый творцы да паэм Купа-


6.

лы. Трыпціх «Дзе крыўда адвечная спела» падсумаваў разважанні пра Купалаву паэзію. «Зямля, неба і чалавек, які яднае іх», — вызначае тэму мастак. Адметна, як праз рэалістычныя выявы аўтар перадае сімвалічны сэнс, асаблівым мільготкім рытмам складак адзення, пералікам аблокаў-сцягоў у вышыні, белымі і чорнымі птушкамі, ірваным ці пяшчотным малюнкам кветак, рэчамі побыту, што раптам набываюць глыбокі падтэкст. Плуг становіцца сімвалам працы, сялянская каса — сведчаннем нязломнасці.. Зрэшты, як у любым шматзначным творы, у любым візуальным лабірынце, кожны счытвае сваё. Літаратура дае такога кшталту падказкі толькі таму, хто здольны зразумець і ў сваім лёсе знайсці кропкі судакранання.

Выдавецтва «Беларусь» выпусціла кнігу Антона Бялевіча «Споведзь сэрца», прысвечаную Хатыні, Васіль Шаранговіч выканаў ілюстрацыі да яе ў два колеры — чорным і чырвоным. На аснове кнігі пазней зрабіў графічную серыю «Памяці вогненных вёсак». Тэма запатрабавала максімальнай выразнасці, калажнасці і... дзіцячых уражанняў часоў вайны, што арганічна пераплавіліся ў моцныя экспрэсіўныя вобразы, у гэтую чорна-чырвоную канструкцыю жаху.

Разглядаючы яго творы, размешчаныя ў манаграфіі 2008 года ў храналагічным парадку, я аднесла ілюстрацыі кнігі Якуба Коласа «З майго летапісу» да «суровага» стылю. Храналагічна ўсё супадала. Аднак вершы Коласа самі па сабе напісаны ў суровым стылі, таму і ілюстрацыі вырашаны адпаведна.

Улюбёны Купала зусім іншы, яго паэмы складаныя і шматслойныя, яны патрабуюць мовы сімвалізму, у пэўных выпадках — сюррэалізму. У 1976 годзе ў выдавецтве «Мастацкая літаратура» ўзнікла ідэя выдаць ілюстраваны том паэм Купалы. 22 каляровыя літаграфіі Васіль Шаранговіч увасобіў манументальнымі па характары, бо лічыў, што менавіта такая форма найбольш адпавядае шматзначнай паэзіі генія. А паэму «Адвечная песня» прапанаваў выдаць асобнай кніжкай. Яна відавочна вылучалася сваім сюррэалістычным стылем і давала шмат магчымасцяў для інтэрпрэтацыі. У ёй перапляліся рэалістычныя сцэны і алегорыя. Аўтар выбраў сюжэтную лінію жыцця селяніна — якім яно было, без алегарычных наслаенняў, правёў яе праз 12 ілюстрацый — як месяцаў года — ад хрэсьбінаў да смерці. Метафарычнасць паэмы перадаў праз кантрасныя вобразы, праз сюррэалістычныя дэталі, наблізіўшы выяўленчую мову да вострай, выразнай формулы. Фактычна — асабліва гэта відавочна ў ілюстрацыях да Купалы — Васіль Шаранговіч стварыў класічныя, амаль кананічныя вобразы не столькі селяніна, колькі чалавека, глыбока ўкаранёнага ў сваю зямлю. Сучасная мова, абагуленасць вырашэння, глыбокі сімвалізм — усё гэта счытваецца хутчэй гарадскім, чым вясковым жыхаром. Ад сцёбу 1950-х, этнаграфізму 1960-х, у 1970-80-я нацыянальная тэма стала еўрапейскай, увасобілася праз узоры высокага стылю, што паступова сталі пазнавальнымі і без этнаграфічных падказак.

Ілюстрацыі да рамантычнага Міцкевічавага «Пана Тадэвуша» (1985—1998) запатрабавалі іншай тэхнікі — акварэлі. Яна дапамагла развіць сюжэт углыб, увасобіць жыццёвую плынь часу, прыўнесці лірычную апавядальнасць і асаблівы флёр гісторыі, чуллівасць і рамантызм. Але прастору мастак вырашае сцэнаграфічна, з выразным пазначэннем планаў: структура кніжнага аркуша ўсё ж не мяркуе глыбокай перспектывы.

«Работа над кнігай, — узгадваў спадар Васіль, — для мяне была карыснай ужо тым, што я мусіў акунуцца ў атмасферу "беларускай Атлантыды" — часоў Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай, — прааналізаваць творы тых, хто браўся за гэтую тэму раней, і паспрабаваць зрабіць як мінімум не горш за іх. "Пан Тадэвуш" з маімі ілюстрацыямі выйшаў у свет у 1985 годзе, а потым двойчы перавыдаваўся. У першым выданні было 24 ілюстрацыі, у апошнім, 2018 года, — 36 і яшчэ партрэт Адама Міцкевіча на франтыспісе».

Ілюстрацыі да «Новай зямлі» Якуба Коласа, выдадзенай у 2002 годзе, таксама выкананы ў тэхніцы акварэлі: «У юнацтве, у перапынках падчас касьбы з вясковымі мужыкамі, дэкламаваў ім "Новую зямлю" Коласа — ведаў усю на памяць. І не ўяўляў, што калісьці праілюструю гэты твор. Мне было за шэсцьдзесят, калі ўзяўся за гэтую працу, раней не мог — лічыў сябе ўнутрана непадрыхтаваным. За паўтара года ўдалося зрабіць больш за 90 ілюстрацый да паэмы. Дапамаглі ўспаміны дзяцінства, згадваў, як чытаў вяскоўцам урыўкі, як яны смяяліся, бо нейкія сюжэты былі знаёмыя і зразумелыя».

**Вяртанне**

Акрамя шэрагу пачэсных званняў — народнага мастака Беларусі, прафесара, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі Беларусі, заслужанага дзеяча мастацтваў Польшчы, акадэміка Міжнароднай акадэміі навук Еўразіі, — Васіль Шаранговіч мае яшчэ адно, можа, менш гучнае, але не менш каштоўнае: ганаровага грамадзяніна Мядзельшчыны. І цяпер ужо не толькі па факце свайго нараджэння, але і па наяўнасці галерэі непадалёк ад родных мясцін, у мястэчку Нарач. Галерэя твораў Васіля Шаранговіча адкрылася 11 кастрычніка 2018 года. На плошчы ў 210 квадратных метраў размясцілася 130 работ — ілюстрацыі да твораў класікаў беларускай і сусветнай літаратуры, станковыя аркушы, акварэлі і малюнкі.

На выставе ў Нацыянальным мастацкім музеі, прымеркаванай да свайго 80-годдзя, мастак паказаў малавядомыя старонкі творчасці — дапрацаваныя ў 1990-х экспрэсіўныя гуашавыя эскізы 1970-х, якія раней не ўспрымаў як гатовыя работы. Апошнімі гадамі, праводзячы лета на Мядзельшчыне, непадалёк ад возера Баторына, напісаў дзясяткі краявідаў як на ўтульным падворку, так і ў ваколіцах. У 2016-м намаляваў і родную вёску Качаны, што паступова паглынаецца часам і дзівасілам. Нібыта і стаіць вядро на вечку старога калодзежа, але не зразумела, ці можна набраць у яго вады...

Сёння мастак доўжыць працу над маштабным акварэльным цыклам, прысвечаным закінутым вёскам, якія сыходзяць у нябыт... І ўпэўнены, што любоў да малой радзімы, да яе людзей і прыроды фармуе неравнадушнага, неабыякавага чалавека. Гэтае пачуццё натхняе на творчасць.


7.


8.

**1. Ілюстрацыя да паэмы Янкі Купалы «Адвечная песня». Каляровая аўталітаграфія. 1980.**

**2. Груганы над полем. З серыі ілюстрацый да паэм Янкі Купалы. Дыпломная работа. Лінарыт. 1966.**

**3. Ілюстрацыя да кнігі Якуба Коласа «З майго летапісу». Лінарыт. 1967.**

**4. «А хто там ідзе?» (па матывах верша Янкі Купалы). Аўталітаграфія. 1976.**

**5. «Дзе крыўда адвечная спела». Правая частка трыпціха. Каляровая аўталітаграфія. 1982.**

**6. Ілюстрацыя да паэмы Адама Міцкевіча «Пан Тадэвуш». Акварэль. 1985—1998.**

**7—8. Эскізы да паэм Янкі Купалы. Гуаш. 1977—1991.**






# Каб не скампраметаваць **фантазіяй**

## «МОВАЛАНД» ГРУПЫ SLAVS AND TATARS У ГАЛЕРЭІ «Ў»

**Ганна Карпенка**

1.

Вясна ў Мінску атрымалася багатай на міжнародныя падзеі. У Верхнім горадзе на радасць і пацеху адпачывальнікам на вуліцы Зыбіцкай усталявалі «Слана» Далі, у галерэю сучаснага мастацтва «Ў» упершыню прыехалі Slavs and Tatars, а ў музеі-майстэрні Заіра Азгура знаёмілі з сакрэтамі міжнароднага арт-рынку. У адметную адно, бадай, штогадовымі восеньскімі салонамі беларускую арт-прастору прыйшло мастацтва іншага свету. Слана Далі я прапаную пакінуць па-за ўвагай, тым больш што лакальныя СМІ з вялікім задавальненнем пішуць пра зразумелае для «шырокага гледача» мастацтва, але на дзвюх іншых падзеях спынюся падрабязней.

Вядомы ў свеце дзякуючы не толькі сваёй мастацкай, але і выдавецкай дзейнасці калектыў Slavs and Tatars, які базуецца ў Берліне, упершыню прывёз у Мінск вялікі выставачны праект пад назвай «Моваланд». Выставе, арганізаванай Інстытутам Гётэ ў Мінску і галерэяй сучаснага мастацтва «Ў», папярэднічалі шматгадовыя перамовы з творцамі, іх даследчая паездка па Беларусі летам 2018-га і вялікая менеджарская праца на працягу ўсяго года. Для паказу ў кожнай краіне Slavs and Tatars сумесна з мясцовай куратарскай групай шукаюць назву, якая найлепш адлюстроўвае не толькі характар і спецыфіку працы самога калектыву, але і лакальны кантэкст.

Напрыклад, выстава ў Нью-Ёрку называлася «Beyonsense» і відавочна адсылала не толькі да «Без сэнсоўнасці», але і да вядомай поп-постаці ў ЗША Beyonce, уплыў якой на культурнае поле супастаўна не меншы, чым тэксты Фрэдрыка Джэймісана на постмадэрнісцкую тэорыю. Для першай выставы Slavs and Tatars у Беларусі была абрана назва «Моваланд». Краіна, якой няма ні на адной карце свету і якая, паводле куратаркі Лены Прэнц, нагадвае англійскае motherland, а ў слэнгавым варыянце — brotherland. Месца, дзе адной са стратэгій пабудовы нацыянальнай ідэнтычнасці ўсё яшчэ з'яўляецца мова, «мова», што прысвойваецца адначасова і мерчандайзерамі, якія распаўсюджваюць вышыванкі, і міністрамі, што ахвотна прымяраюць гэтыя вышыванкі, і культурнай элітай, якая адстойвае правы «мовы» ў тэкстах, публічных дыскусіях і кулуарных размовах.

Моўная гульня, а дакладней стратэгія «здзеклівай транслітарацыі» для Slavs and Tatars становіцца не проста адным з метадаў апісання і пагружэння ў тое ці іншае культурнае поле, але і спосабам крытыкі ды іроніі ў стаўленні да мовы, якая прысвойваецца той ці іншай формай улады. Назва іх выставы ў Германіі ў Дрэздэнскім Кунстхале (2 чэрвеня — 14 кастрычніка 2018) «Made in Dschermany» падкрэслівае, як улада выяўляе сябе на ўзроўні моўнай транслітарацыі. Словы gin (джын) або jeans (джынсы) у рамана-германскай групе моў перадаюцца вельмі простай і зразумелай для еўрапейскага вуха і вока транслітарацыяй. У той час, як jihad (барацьба) транслітэруюцца праз «dschihad», максімальна падкрэсліваючы іншасць і неарганічнасць дадзенага слова для еўрапейскага моўнага кантэксту, у адрозненне ад джыну, джынсаў або джэму.

Як падкрэсліваюць Slavs and Tatars, адзін з галоўных імператываў улады — «падзяляй і валадар» — праяўляе сябе ў любым моўным асяроддзі — ад Вялікай Кітайскай да ўмоўнай Берлінскай сцяны, і тут, паміж «великим и могучим» і językiem polskim, ляжыць прастора «Моваланд».

Моўная ўніфікацыя, спрашчэнне і скасаванне часткі нацыянальных моў, усталяванне гегемоніі моў імперый (англійскай, рускай, калісьці латыні) — усё гэта аказваецца не проста абстрактным лінгвістычным аналізам, але цалкам канкрэтна праяўляе сябе і ў прасторы беларускага культурнага кантэксту.

Хто прамаўляе, адкуль і за каго — галоўныя прынцыпы, сфармуляваныя ў другой палове XX стагоддзя ўнутры культурнай антрапалогіі, становяцца вельмі дарэчнымі, калі мы аказваемся ў якасці лакальнага кантэксту, становімся аб'ектам рэпрэзентацыі не толькі погляду Іншага, але і яго наступнага апісання ў іншай мове.

Так, апынуўшыся на лекцыі Джона Варолі, PR-спецыяліста, кіраўніка-партнёра амерыканскай кампаніі V Startup Agency, якая спецыялізуецца на кансалтынгу карпаратыўных і прыватных кліентаў на рынку мастацтва, я атрымала магчымасць не толькі адчуць увесь спектр эмоцый, ад няёмкасці да сораму,




2.

але і зразумець, як у прасторы таго ці іншага наратыву адбываецца рэпрэзентацыя Іншага.

Перш за ўсё трэба адзначыць, што мовай лекцыі была руская, бо спадар Ваpoлі з'яўляецца буйным спецыялістам, як ён сам адзначыў, у галіне расійскага і ўкраінскага мастацтва, бо з 1997 па 2010 год працаваў у якасці журналіста ў Расіі і быў, па яго ж словах, адным з першых прадстаўнікоў заходніх медыя, хто ўзяў інтэрв'ю ў пачынаючай галерысткі, а цяпер адной з уплывовых фігур на сусветным рынку мастацтва Дар'і Жукавай.

Уся гэтая прэамбула не мела б ніякага значэння, калі б не адно але. Указаная лекцыя, заяўленая, як «Міжнародны арт-рынак: якія сакрэты крыюцца ў яго рабоце», адбывалася: 1) у беларускай музейнай інстытуцыі, 2) для беларускай аўдыторыі, сярод якой прысутнічалі не толькі людзі, што цікавяцца пытаннямі арт-рынку для агульнага развіцця, але і прафесіяналы лакальнага арт-поля.

Пераказваць змест прэзентацыі спадара Варолі не мае сэнсу, адзначу толькі, што аўтар пастаянна задаваў аўдыторыі бяскрыўдныя пытанні: «Вам зразумела, пра што я кажу?», «Я правільна кажу гэта па-руску?»

Аўдыторыя аднадушна ківала спікеру, які прываблiваў прыязным тонам і ўсмешкай.

Аднак аднадушнасць, прынамсі ў асобе некалькіх прысутных, бясследна парушылася, калі спадар Варолі раптам спытаў, ці ведаем мы Жана Мішэля Баскія. Калі не, то, маўляў, трэба пагугліць яго працы, каб паглядзець, што яны з сябе ўяўляюць, бо на працягу літаральна 20 гадоў іх цана ад 5000 долараў ЗША за першыя работы ўзляцела да мільёнаў за тыя, што знаходзяцца сёння ў буйных прыватных і карпаратыўных калекцыях. Далей ішоў аповед аб праведзеным у сакавіку ў Нью-Ёрку штогадовым арт-кірмашы «Армарышоу», на якім, як заўсёды, было шмат незразумелага сучаснага мастацтва, «асабліва афрыканцаў». «І ідавочна, што палову гэтых мастакоў ніхто гадоў праз 10 не згадае», — засцярожыў нас спікер. Так, сцісла, можна апісаць наратыў, які складваецца, калі спецыяліст у PR апісвае і аналізуе поле сучаснага мастацтва, выходзячы з рынкавай перспектывы. Гэтая перспектыва заснаваная на тым, што ёсць прыватныя галерэі, якія хочуць прадаваць работы мастакоў, якіх, у сваю чаргу, знаходзяць для галерэй куратары, а потым набываюць калекцыянеры, пажадана за вялікія грошы і пажадана хутка. Вэбераўская формула «час = грошы» працуе бесперапынна ўжо не адно стагоддзе. Каб гэта зрабіць, як кажа Варолі, патрэбная раскрутка, пажадана ў artnet.com, theartnewspaper.com ды іншых. Асноўны фокус — на Нью-Ёрку, Лондане і Ганконгу, астатнія перадрукуюць матэрыялы і так.

Вялікія грошы робяць вялікае мастацтва і вялікія шоу.

Спосаб, якім паважаны ў прафесійным асяроддзі спецыяліст Дж. Варолі распавядае пра мастацтва, ёсць пэўным тыпам мовы, што ўяўляе з сябе семіятычную і сімвалічную сістэму, у межах якой суб'ект атрымлівае месца, спосаб і форму маўлення.

У дадзенай сістэме беларуская прастора аказваецца не тое што неапазнанай, у яе ў прынцыпе няма шанцаў атрымаць голас або «месца маўлення», бо ў нашым полі адсутнічаюць і арт-рынак, і вялікі капітал, які прафесійна цікавіцца мастацтвам і збірае яго, і спецыялісты ўзроўню спадара Варолі. У зале, праўда, прагучала нясмелае: «У нас таксама ёсць свой "Вінзавод", толькі на Кастрычніцкай», — але яго, мабыць, варта пакінуць па-за ўвагай, таму што наяўнасць сцен, паркоўкі і фалафелю яшчэ не робіць месца культурнай інстытуцыяй.

Для заходняга погляду, часта нават не сфакусаванага на спецыфічным беларускім кантэксце, бо ў ім спрабуюць то адшукаць агульнасць з суседнім польскім, то калькаваць схемы апісання ўсходняга брата, характэрная тая самая «дражнячая ці здзеклівая транслітарацыя», пра якую прамаўляюць у сваіх працах Slavs and Tatars. Толькі пераклад сістэмы знакаў адной мовы на іншую ў дадзеным выпадку выяўляецца не толькі і не столькі лінгвістычным, колькі сімвалічным, культурным.

Беларусь як «моваланд» на культурнай мапе Усходняй Еўропы аказваецца неапазнавальнай тэрыторыяй, якую можна апісаць альбо праз палітычны


3.


5.


4.

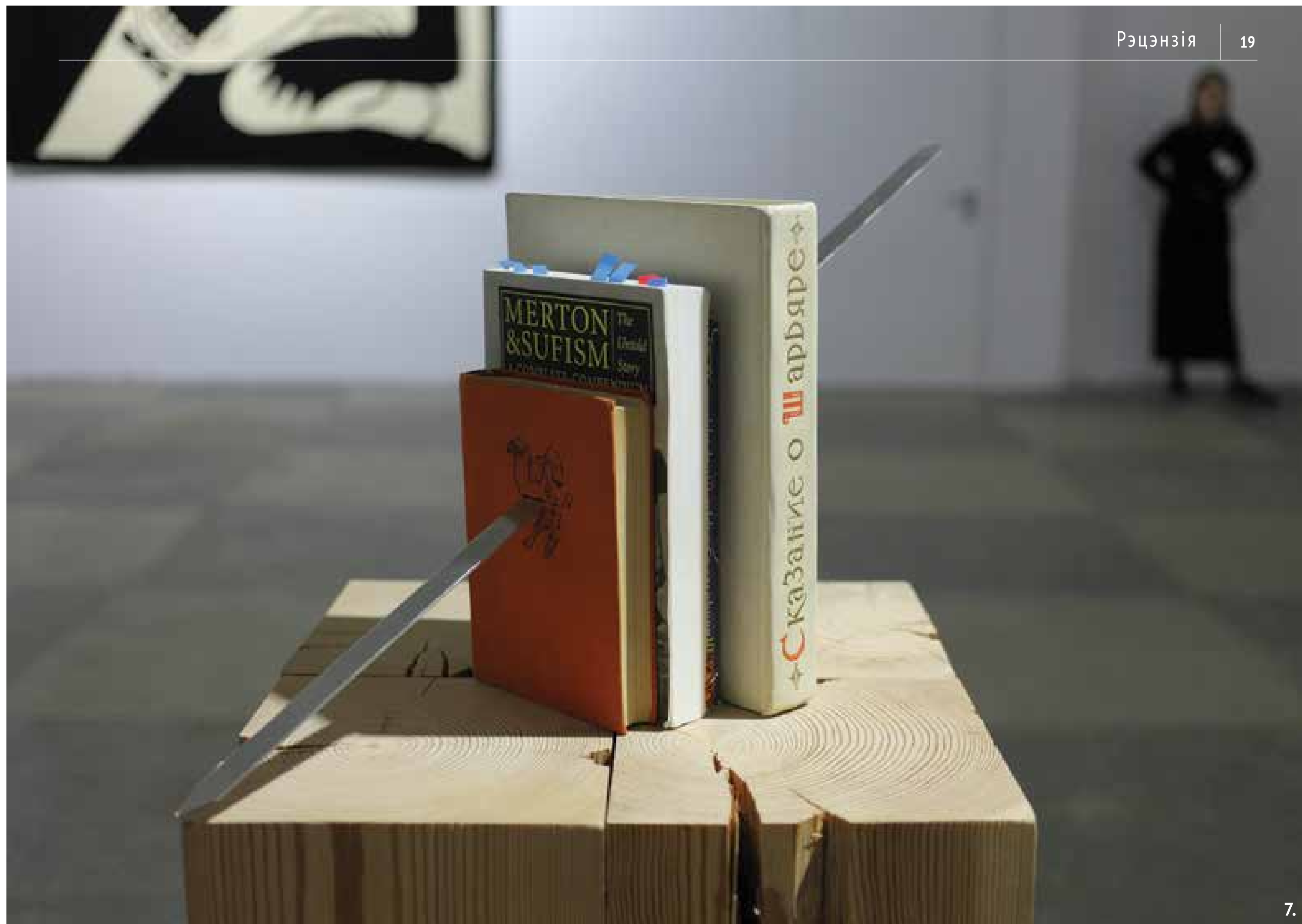


6.

кантэкст, альбо праз культурныя постсавецкія коды, альбо праз наяўнасць рускай мовы.

У 2018 годзе Музей сучаснага мастацтва ў Нью-Ёрку прадставіў чарговае даследаванне, прысвечанае мастацкаму і тэарэтычнаму полю краін Цэнтральнай і Усходняй Еўропы («Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe»), падрыхтаванае Анай Янеўскі і Раксанай Маркочы. У важкім выданні, на жаль, не знайшлося месца, нават фармальнага, у якасці кропкі на карце, для Беларусі ды яе мастакоў і мастачак, куратараў або тэарэтыкаў. І справа не ў адсутнасці такіх (напрыклад, у Марыны Напрушкінай было прынамсі дзве выставы ў Нью-Ёрку, Эвеліна Домніч і Дзмітрый Гельфанд з'яўляюцца аднымі з добра вядомых у заходнееўрапейскім і амерыканскім асяроддзі прадстаўнікамі art-science), а ў тым, што ўстойлівы наратыў апісання ўсходнееўрапейскага арт-кантэксту ствараецца не ўнутры самой прасторы, а звонку. І ў гэтым сэнсе мы становімся выключанымі не толькі праз адсутнасць інтарэсу Іншага да нас, але і праз непрапрацаванасць уласнай мовы для апісання свайго ж культурнага і мастацкага кантэксту.

Адна з работ Slavs and Tatars, прадстаўленая на выставе, называецца «Cyril» і ўяўляе з сябе веер або кола з нанесенымі на яго фанемамі з розных моў, якія захавалі сваю самабытнасць і нязвыклае гучанне, нягледзячы на моўныя экспансіі і рэформы па лінгвістычным спрашчэнні. Мова беларускага сучаснага мастацтва нагадвае прастору, апісаную Раланам Бартам у «Імпе-




7.

рыі знакаў», калі ствараецца выдуманая краіна Гарабанія, або «Моваланд», каб «не скампраметаваць фантазіяй ніякую рэальна існуючую краіну». Прадстаўнікі беларускага арт-поля часта вымушаны ствараць уяўныя і запасныя «моваланды» ўнутры самой Беларусі. У гэтым сэнсе супраціўляльнасць культурнай і сімвалічнай транслітарацыі з боку Іншага магчымая толькі пры наяўнасці ўласнай мовы мастацкага поля, што складаецца не толькі з «у нескладовага».

*Падрыхтавала Алеся Белявец*

**1. Фрагмент экспазіцыі.**

**2. Горы ад розуму**

*Гэты твор першапачаткова быў часткай цыклу, прысвечанага спляценню асманскай, персідскай і рускай спадчыны ў мовах, культурах народаў Каўказа. Адной з сімвалічных постацей рэгіёна быў рускі дваранін Аляксандр Грыбаедаў, які загінуў пры трагічных абставінах у Тэгеране. Сваю п'есу «Гора ад розуму» пісьменнік пачаў ствараць у Тыфлісе. Імперскі кантэкст Каўказа ён тонка ўпісаў у сатыру маскоўскіх манер. Slavs and Tatars зрабілі свой парафраз — «горы ад розуму». У жэсце выкрадання знакамітай назвы можна ўбачыць намёк на кантэкст жыцця і творчасці Грыбаедава і характэрныя для мастакоў роздумы аб прасторы інтэрпрэтацый, якія заўсёды дэманструюць, што за звыклымі назвамі стаіць нешта большае.*

**3. Love Letters №9**

*У 1939 годзе, пасля таго як цюркскія народы СССР, што вызнавалі іслам, перайшлі на лацінку, вырашана было ўвесці для іх кірыліцу. У выніку прадстаўнікам родных народаў стала цяжэй разумець адно аднаго. У гэтай працы чалавек крычыць ад алітэрацыйнай знясіленасці, вымаўляючы адзін і той жа гук, запісаны пяццю рознымі спосабамі.*

**4. Шпагат**

*Вывучаючы ўзаемадачыненні моў і культур, Slavs and Tatars часта вылучаюць з гэтага клубка дэталь і ператвараюць яе ў аб'ект. Гэты твор паказвае раздвоены, расшчэплены язык на ўстойлівай платформе, нагадваючы пра непераадольную бінарнасць любой мовы.*

**5. Пшанічны мула**

*Інсталяцыя з цыклу «Дружба народаў» — аплецены калоссем пшаніцы традыцыйны галаўны ўбор імама і звычайная цагліна. Хлеб — усяму галава — моцны метафарычны сімвал і ў былых сацыялістычных краінах, і ў ісламскіх дзяржавах. Калоссе пшаніцы і хлеб — магутны знак, што мае і сакральнае, і палітычнае вымярэнне. Часта яны становяцца асноўным элементам ідэалагічнай прапаганды, паўтараючы рымскі выраз «хлеба і відовішчаў».*

**6. Pavement Prose: Język lata jak łopata**

*У XIX і пачатку XX стагоддзя ў Вільні існаваў літаратурны сатырычны гурток пад назвай «Таварыства нягоднікаў», што высмейваў як фанабэрыю шляхты, так і іранізаваў з мовы рамантызму. Рыдлёўка з іх эмблемы і з ілюстрацыі ў іх «Вулічных навінах», дзе на ёй ляціць шляхціц, матэрыялізавалася ў аб'ект Slavs and Tatars, які ўяўляе з сябе барную стойку, пры якой, як адзначаюць мастакі, «развязваюцца языкі, і тады прыхаваныя ў шафе шкілеты гісторыі выплываюць вонкі».*

**7. Kitab kebab**

*«Кітаб» у перакладзе з арабскай мовы азначае «кніга». З сакральнага аб'екта яна сёння ператварылася ў рэч маскультуры. Кебаб таксама з'яўляецца адным з сімвалаў глабальнага харчавання. Slavs and Tatars ставяць пытанні аб альтэрнатывах набыцця ведаў па-за традыцыйнымі іерархічнымі інстытутамі. Як даступны кебаб можа замяніць вытанчаную кухню і задаволіць апетыты, так і па-новаму пададзеныя ў нетрадыцыйных кантэкстах веды могуць аказацца лягчэйшымі для разумення.*

# **Адшукайма** землярыек у запасніках!

## ВЫСТАВА РЭЖЫСЁРА УЭСА АНДЭРСАНА Ў ВЕНСКІМ МУЗЕІ ГІСТОРЫІ МАСТАЦТВАЎ

**Павел Вайніцкі**

2018 год стаў для рэжысёра Уэса Андэрсана выключна плённым. Ён завяршыў «Выспу сабак» — чарговы геніяльны мультфільм, годны «Оскара» (і ўзяў бы «Оскара», калі б не квасны патрыятызм амерыканскіх акадэмікаў, якія аддалі перавагу «Чалавеку-павуку»). І адкрыў сваю першую выставу «Мумія землярыйкі ў саркафагу ды іншыя скарбы» у венскім Музеі гісторыі мастацтваў (Kunsthistorisches Museum Vienna). Менавіта гэты праект, курыраваны Андэрсанам у суаўтарстве са сваёй сяброўкай, пісьменніцай і дызайнеркай Джуман Малуф, выглядае выдатнай ілюстрацыяй таго, што можна зрабіць з «адзінкамі захоўвання», якія томяцца на паліцах запаснікаў, павучальны для нас прыклад, як творча і з карысцю перафарматаваць музейную калекцыю, каб зрабіць яе больш адкрытай і цікавай не толькі для аматараў мастацтва.

Мастацка-гістарычны музей у Вене — тое яшчэ месца збору дзіўных рэчаў, бо ў аснове імператарскай калекцыі, якая захоўваецца ў залах і фондах, — адна з самых вялікіх кунсткамераў у свеце. Стагоддзямі аўстрыйская дынастыя Габсбургаў збірала ўнікальныя артэфакты розных эпох — і ўсё гэта дасталася сучаснай куратарскай пары ў якасці выставачнага матэрыялу. Кіруючыся ўласнымі перавагамі і інтуіцыяй, Андэрсану і Малуф удалося абраць самыя мудрагелістыя аб'екты ці скампанаваць іх з больш-менш звычайнымі — у нейкую квінтэсенцыю «дзівацтва». З дапамогай прафесійных супрацоўнікаў нетыповыя куратары адабралі больш за 400 прадметаў, у асноўным са сховішчаў, з чатырнаццаці калекцый, прычым многія з іх і зусім ніколі не паказваліся публіцы. Сярод іх егіпецкія, грэчаскія і рымскія старажытнасці, карціны старых майстроў, экспанаты з Імператарскага казначэйства і Імператарскай зброевай палаты, рарытэты з Калекцыі манет і Калекцыі гістарычных музычных інструментаў, а таксама творы з Тэатральнага музея.

У выніку перад намі — кампактна сабраны ў адной з цэнтральных залаў музея ўнікальны паноптыкум кур'ёзаў і шэдэўраў, якія размясціліся ў пра-



сторах і вітрынах, выкананых у каляровай гаме «Гатэля Гранд Будапешт». Усе яны сістэматызаваныя з сапраўды маніякальнай андэрсанаўскай сур'ёзнасцю. Але зусім не паводле стандартных музейных лякалаў. Дык вось, усяго восем выставачных зон рознага колеру, у кожнай — тэматычна сабраныя артэфакты. Напрыклад, парадныя партрэты людзей з валасатымі аблічамі розных эпох і ступеняў валасатасці. Ці выявы (і не толькі) жывёл, ранжыраваныя выключна па памеры, аднак вельмі разнастайныя паводле ўсіх астатніх крытэраў, — ад скульптур медузы і фенікса да чарапашых шкілетаў. Або пакой, са сцен якога на вас вельмі ўважліва і сур'ёзна глядзяць дзеці і немаўляты ў дарослых каралеўскіх уборах, і тут жа — сярэднявечны рыцарскі даспех шасцігадовага дзіцяці. Адна з велізарных вітрын прысвечана толькі зялёным прадметам — тут ёсць малахітавыя самародкі, парфіравая італьянская ваза XVII стагоддзя і кітайская керамічная дынастыі Цінь, заспіртаваная драўняная жаба ў антыкварнай шкляной колбе, іклатая маска Маоры з Новай Зеландыі... І гэтак далей — «всё чудесатее и чудесатее», як казала кэралаўская Аліса.

У спецыяльна спраектаванай цэнтральнай вітрыне ўсё гэтае хараство вянчае заяўленая ў назве дамавінка для муміфікаванай землярыйкі — старажытнаегіпецкі арыгінал, пакрыты выявамі падзей з замагільнага жыцця грызуна, памерлага ў IV стагоддзі да нашай эры. Калі шчыра, ён не недта ўразіў таго, хто пабываў у «Зале мумій» Каірскага музея, напрыклад, — але туды наша куратарская пара проста не дабралася, абмежаваўшыся дзівацтвамі, якія захоўваюцца ў Вене.

Так, гэта вяртанне да старадаўняй еўрапейскай практыкі, з якой вырасла сучасная музейная справа, — да персанальнага «кабінета рэдкасцяў» (Cabinet of curiosities), той самай вялікай шафы, куды адукаваны гаспадар змяшчаў сабраныя на свой густ разнастайныя дзівацтвы навакольнага свету ў самых мудрагелістых спалучэннях: ад чарапоў, рэдкіх ракавін і таксідэрмаваных жывёл да карцін, рукапісаў і механічных аўтаматаў.

Цікава, паводле куратараў, яны «вельмі клапаціліся пра дзяцей як у выбары прадметаў, так і ў тым, што яны адлюстроўваюць». Рознаўзроўневыя экспанаванні, міні-вітрыны з адзінкавымі падсветленымі «сакрэтамі» — гэта ўсё таксама вельмі дзіцячая тэма.




Мабыць, адзіная куратарская прэтэнзія да экспазіцыі — гэта яе залішнія сістэмнасць і акуратнасць, што не пакідае зазору для містыфікацыі. Зрэшты, усе адабраныя аб'екты і так з цяжкасцю балансуюць на грані «нармальнасці», а рамкі традыцыйных экспазіцыйных тэхнік заклікалі неяк сабраць асобныя дзівацтвы ў больш-менш зручную для ўспрымання агульную ўпакоўку. Уласна, парадак і амаль гарманічная сіметрыя ў кадры складаюць аснову фірмовай візуальнасці Андэрсана-рэжысёра, і ў сваім куратарскім праекце ён паслядоўны. Можа, гэтыя парадак і мімікрыя пад тыповую музейнасць і ствараюць той самы эфект пераканаўчасці, які надае дзівацтвам важкасць.



Вядома, гэта не рэвалюцыя і не інтэрвенцыя ў музей, пра якія мараць нашы асобныя мастакі-традыцыяналісты, звыкла ўстаўляючы свае фігуратыўныя творы ў музейныя прасторы, напоўненыя гэтай самай фігуратыўнасцю крыху больш, чым цалкам. Так з'яўляюцца «Музеі» ў музеях і прыцягнутыя за вушы да экспанатаў забаўляльныя інтэракцыі на штогадовыя Ночы музеяў. І так, гэта не класіка сапраўдных «уварванняў у музей» аўтарства Фрэда Уілсана, хоць тэхнічна падыход вельмі падобны. Аднак вострыя крытычныя пасланні Уілсана — чарнаскурага мастака, які здолеў задаць важныя пытанні аб легітымнасці звыклай дамінантна-еўрапейскай дыдактыкі ў музейных практыках простай перакампаноўкай экспанатаў і этыкетажу, — іншыя. У параўнанні з імі эксцэнтрычнае згушчэнне экзатычнасці, што прэзентуюцца Андэрсанам і Малуф, выглядае вельмі «дэкаратыўным».

Калі разважаць пра нашу айчынную, даволі сумную сітуацыю... Чаму б і не паспрабаваць выйсці за рамкі ўстояных кодаў музейнай рэпрэзентацыі? Зайсці на тэрыторыю іншых супольнасцяў, акрамя музыкаў на адкрыцці? Мастацтва для мастацтва ў штучнай абгортцы для аматараў мастацтва — сумна і нецікава. Паспрабуйма адшукаць сваіх землярыек у запасніках!

Ці варта казаць, што ўніверсальных рэцэптаў не існуе і перад намі проста адзін з удалых прыкладаў узаемадзеяння музея з сучаснасцю? Аднак, перафразуючы першапачаткова зададзенае пытанне — як правільна выстаўляць музейную калекцыю, каб яна стала бачнай і цікавай для шырокай публікі, — можна на яго і адказаць. Вось так!

P.S. На жаль, час знаходжання «Землярыйкі ў труне» ў раскошных залах Музея гісторыі мастацтва завяршаецца, яна працуе толькі да канца красавіка. Кінаманам, жадаючым зірнуць на куратарскі аспект творчасці Уэса Андэрсана, давядзецца адправіцца крыху далей, чым у Вену, — у Мілан, дзе гэтай восенню яе выставіць Фонд Прада. М

**Фрагменты экспазіцыі.**

**Алена Карпілава**


1.

# Арата Ісадзакі. Прастора Ма

## ПРЫЦКЕРАЎСКАЯ АРХІТЭКТУРНАЯ ПРЭМІЯ—2019

Ад метабалізму да постмадэрнізму, ад вобразных эксперыментаў у праектах да дапамогі людзям — гэтыя дынаміка, гнуткасць і арыентацыя на кантэкст прывялі японскага архітэктара Арата Ісадзакі да атрымання ў 2019-м галоўнай прэміі ў архітэктурным асяродку — Pritzker Prize.

**«Нобель» у архітэктуры**

Усе ведаюць пра Нобелеўскую прэмію, але нямногія чулі пра яе архітэктурны аналаг — Прэмію Прыцкера. У 1979 годзе бізнэсмэн Джэй Прыцкер (дарэчы, унук Мікалая Прыцкера, які эміграваў у Чыкага з Кіева) і Дж. Браўн, дырэктар Нацыянальнай галерэі мастацтваў у Вашынгтоне, вырашылі арганізаваць спецыяльную прэмію: яе меркавалася ўручаць архітэктарам штогод. Цікавасць сям'і Прыцкера была дастаткова зразумелай: менавіта ім належала сетка гатэляў Hyatt. Каму, як не стваральнікам вялізных гасцініц, прастораў, дзе асоба павінна адчуваць сябе камфортна, задумацца пра ўплыў архітэктуры на чалавека і паклапаціцца пра яе развіццё. Можна сказаць, Прыцкеры пераследавалі асабістыя мэты: ускалыхнуць прафесійную супольнасць, падтрымаць таленты і заахвоціць архітэктараў на эксперыменты. І гэта ім удалося. Да сённяшняга часу Pritzker Prize — галоўная мара кожнага архітэктара, а ягонымі ўладальнікамі становяцца сапраўды выбітныя творцы.

Традыцыйна лічыцца, што архітэктура — прафесія не для маладых, у гэтай сферы практычна немагчыма «адбыцца» ў маладосці, у адрозненне ад іншых, больш «хуткіх» спецыяльнасцяў. Прэмія гэта пацвярджае, сярэдні ўзрост лаўрэатаў — 66 гадоў. Уручаюць яе архітэктарам, якія жывуць сёння, але варта ўзгадаць і выпадак з 90-гадовым Фраем Ота, абвешчаным лаўрэатам прэміі ў 2015 годзе. Мэтр афіцыйна падзякаваў камітэту за ўзнагароду, але не дажыў да ўручэння і стаў адзіным архітэктарам, уганараваным пасмяротна. Сёлета Прэмію атрымаў японскі архітэктар сталага веку Арата Ісадзакі. І распавесці, за што ён атрымаў узнагароду, у двух словах немагчыма, бо для кожнага лаўрэата камітэт складае спецыяльную фармулёўку, якая выглядае хутчэй як нарыс пра заслугі ў прафесіі. Але можна ўпэўнена сцвердзіць: творчасць Ісадзакі вельмі living розная — вельмі рознабаковая, і пазнаць аднаго аўтара ў праектах 1960-х, 1980-х і 2000-х практычна немагчыма.

**Усход — Захад**

Нарадзіўся Арата Ісадзакі ў 1931 годзе ў горадзе Оіта, што яшчэ з XV стагоддзя быў асноўным портам, праз які Японія гандлявала з Партугаліяй. Сувязь Усходу і Захаду шмат у чым паўплывала на вестэрнізацыю горада: менавіта ў ім, напрыклад, была пабудаваная першая ў краіне бальніца ў еўрапейскім стылі. Гэтая ж сувязь мільгае і ў працах Ісадзакі, хоць сам ён пра тое не разважае і толькі сцвярджае яе відавочнасць і прысутнасць у кожным з нас. Дарэчы, Ісадзакі сапраўдны «грамадзянін свету»: да 30 гадоў ён аб'ехаў зямны шар мінімум тры разы, каб, паводле слоў самога архітэктара, увогуле зразумець, як уладкаванае жыццё розных людзей на гэтай планеце.

**Аўтсайдар**

У 1950—1960-я ў Японіі нарадзіўся кірунак «метабалізм», калі архітэктары маглі адхіліцца ад жудаснай пасляваеннай рэальнасці і ствараць


2.

праекты ўтапічных сусветаў. Тое быў найцікавейшы час: архітэктары праектавалі «жывыя» будынкі, здольныя да зменаў і перараджэння. Яны прадстаўлялі горад у выглядзе жывога дрэва, а фантастычны праект «Вялікага Токіа» са звісаючымі над старым горадам звышсучаснымі будынкамі мог бы ўразіць і сённяшнія дасведчаныя розумы. Работы Ісадзакі памылкова прылічваюць (асабліва на Захадзе) да гэтага кірунку, бо як жа інакш, ён вучыўся ў таго самага Кэндза Тангэ, аднаго з ідэолагаў руху. Аднак у Ісадзакі адносіны з метабалістамі былі, мякка кажучы, амбівалентнымі. Ні ў 1960-я, калі метабалісты падпісалі свой маніфест гарадоў будучыні, ні пазней ён не далучыўся да іх кампаніі.

Увогуле Ісадзакі называе сябе аўтсайдарам сярод архітэктараў, водзіцца з мастакамі, пісьменнікамі і рэжысёрамі і выкарыстоўвае гэтыя знаёмствы ў праектаванні. Згадаем хоць бы сумесны з мастаком Анішам Капурам праект перасоўнай канцэртнай залы Ark Nova, якая нагадвае павялічаную ў мільярды разоў клетку крыві слівавага колеру. Яркі і запамінальны вобраз, практычна паўтор «Левіяфана» Капура, створанага на некалькі гадоў раней. Але гэтая мабільная прастора ўжо не арт-аб'ект, ягоная мэта — дапамагчы людзям пераЖыць бяду пасля цунамі 2011 года. Канцэртную «капсулу» здувалі і перавозілі з горада ў горад па пацярпелых раёнах Японіі, каб у ёй прайшла чарговая вечарына, прызваная падтрымаць дух і даць надзею.

**Тэорыя**

Мабыць, няшмат існуе архітэктараў, якія выдалі больш за 50 кніг, як Ле Карбюзье, аднак свайго Прыцкера Ісадзакі атрымаў у тым ліку і за тэарэтычную дзейнасць. Яна стала для Ісадзакі свайго роду прытулкам у 1990-я, калі практычна немагчыма было пазбегнуць умяшальніцтва палітычнага складніка ў архітэктуру. У адпаведнасці з класічным стэрэатыпам, які складзены пра японцаў, Ісадзакі абірае заставацца ўбаку ад мітусні, тым больш ад палітыкі, і ў гэты складаны творчы перыяд ён напісаў сем кніг і стаў выкладаць у вядучых універсітэтах ЗША — Гарвардзе, Елі і Калумбійскім. Таксама Ісадзакі падтрымлівае маладых архітэктараў. Для праекта «Свет жытла ў Фукуоке Нексус» (1988—1991) і праграмы «Твар горада» прэфектуры Таяма (1991—1999) ён запрасіў сабе ў дапамогу шмат маладых творцаў з усяго свету. Унёсак у адукацыю і падтрымка талентаў — не менш важная вяха ягонай дзейнасці.

**Ад бруталізму да хмарачосаў**

Першыя праекты Ісадзакі як самастойнага архітэктара былі створаны для роднага горада Оіта якраз у перыяд пасляваеннага аднаўлення Японіі. Першы — медыцынскі цэнтр, знесены ў 1999 годзе, нягледзячы на спробы яго абараніць такімі мэтрамі, як Тадао Андо, Кіёноры Кікутакэ і Кісё Куракава. Другі праект — Бібліятэка прэфектуры Оіта, яскравы прыклад яго ранняга перыяду

брутальных, «цяжкіх» цэментных будынкаў. Як і медыцынскі цэнтр, гэта, безумоўна, прыклад метабалізму ў архітэктуры, бо Бібліятэку Ісадзакі праектаваў, натхніўшыся пабудовай шкілета чалавека і мяркуючы, што будынак будзе пастаянна расці. Будынак не вырас, але захаваўся і дзейнічае да сёння. Там знаходзіцца культурны цэнтр Art Plaza, дзе праходзяць выставы, а на адным з паверхаў захоўваюцца чарцяжы і накіды праектаў Ісадзакі.

Комплекс Art Tower («Вежа мастацтва») — вялікі будынак па праекце Ісадзакі ў прэфектуры Міто, у ім размясціліся галерэя, тэатр, канцэртная зала і назіральная вежа, якую можна наведаць толькі пры адсутнасці ветру. Гэты комплекс наўрад ці можна назваць хмарачосам, бо зусім не ўсе ягоныя прасторы функцыянальныя, затое сам будынак вельмі вобразны: ён нагадвае і персанажа-змейку з гульні 1980-х (якраз у той час Ісадзакі і распачаў гэты праект), і спіраль ДНК, хоць насамрэч ягоная форма — адсылка да геаметрычнай структуры, да спіралі Бердзійка-Коксетэра. Гэтая структура цікавіла і амерыканскага архітэктара Бакмінстэра Фулера, яна ўяўляе з сябе чаргаванне шматграннікаў, лік якіх можа быць тэарэтычна бясконцы. І тут узнікае яшчэ адна аналогія, звязаная ўжо не з геаметрычнай заканамернасцю, а з мастацкім творам — бясконцымі калонамі Канстанціна Бранкузі. Гэтыя модульныя статуі паводле ўтапічнай ідэі мастака можна было б цягнуць бясконца, каб яны «падпіралі нябёсы». Такая фармулёўка не можа не быць блізкай японцу: адна са школ будызму мае назву Тэндай — «апора нябёсаў». Потым гэтую ідэю Ісадзакі выкарыстаў у 2003-м, стварыўшы вежу Allianz.

Гэты будынак сапраўды можа лічыцца хмарачосам, бо ўсе прасторы ў ім функцыянальныя. Вежа знаходзіцца ў Мілане на месцы былога выставачнага комплексу Fiera Milano. Пасля 85 гадоў існавання практычна ў цэнтры горада комплексу давялося пераехаць: вялізныя заторы падчас правядзення маштабных мерапрыемстваў атрымалі сусветную вядомасць і прымусілі кіраўніцтва горада перанесці вежу за межы Мілана. Адразу ж быў абвешчаны конкурс на забудову апусцелай пляцоўкі ў 36 гектараў. У выніку з 2007-га і да гэтага часу там з'яўляюцца ўсё новыя і новыя офісы, рэстараны, гатэлі і паркі аўтарства такіх архітэктараў, як Даніэль Лібескінд, Заха Хадзід і Арата Ісадзакі. Вежа Allianz, мабыць, невыпадкова самы высокі будынак у Італіі — яна дэманструе статус аднайменнага банка (суўладальніка праекта ўсяго новага бізнэс-раёна), які размясціў сваю штаб-кватэру менавіта ў гэтай вежы. Сама вежа, нібыта складзеная з модуляў, выглядае тонкай і крохкай. Нягледзячы на «крывізну», яе празвалі прамой, бо ў параўнанні з суседнімі футурыстычнымі будынкамі яна самая «строгая».

**Ма**

Ісадзакі мае вобраз касмапаліта, але насамрэч ён — адданы нацыянальнай культуры і традыцыям японец, які не стамляецца паўтараць, што найважнейшы складнік ягонай творчасці будзь-якога перыяду — Ма. Гэты японскі панятак можна трактаваць як «паўзу» ці вольную прастору паміж часткамі. Размова не пра рытмы канструкцый ці чаргаванне элементаў на фасадзе будынка. Ма — часава-прасторавая з'ява. Напрыклад, у Японіі святыні часта будуюцца ў канцы доўгіх пад'ёмаў на гару: утомны шлях рыхтуе розум да таго, каб увайсці ў храм і пакінуць у мінулым мітусню і марнасць свету. Такім чынам, гаворачы пра Ма, Ісадзакі мае на ўвазе важнасць стварэння аб'ектаў, прасторы якіх дазволілі б абстрагавацца ад беганіны і засяродзіцца на сваіх думках. Японскія гарады, разбітыя невялікімі паркамі, нібыта запрашаюць спыніцца і паразважаць, гарызантальныя скруткі японскіх жывапісцаў, само маўленне японцаў, насычанае такімі нязвыклымі для заходніх людзей паўзамі, — усё гэта напоўнена Ма...

1. Арата Ісадзакі.
2. Медыцынскі цэнтр. Оіта, Японія. 1960.
3, 4. Канцэрт-хол Ark Nova. Сумесна з Анішам Капурам. 2012.
5. Комплекс Art Tower. Міто, Японія. 1990.


3.


4.


5.

# **Аўтарскія** правы, вытворчасць і мастацкі рынак

**Ала Пігальская**

Заяўлены ў маніфесце Баўхаўзу новы саюз мастацтва і тэхналогій — як і яднанне лёду і полымя — не мае трывіяльных рашэнняў у рэалізацыі. Для паўнаты карціны варта супаставіць дэкларацыі і рэальныя працэсы, звязаныя са стварэннем прататыпаў, ліцэнзаваннем аўтарскіх правоў, адаптацыі пад тэхналогіі масавага тыражавання.

Цыкл жыцця рэчы пасля вытворчасці мяркуе фазу спажывання і выкарыстання. Пасля таго як рэч перастае ўспрымацца як карысны ў гаспадарцы прадмет, яна па пэўным перыядзе забыцця можа перайсці ў катэгорыю антыкварыяту, стаць каштоўным сведчаннем гісторыі.

Асаблівасць прадметаў масавага спажывання ў тым, што па меры выхаду з функцыянальнага стану іх рэдка ўспрымаюць каштоўнымі, калі толькі яны не выраблены з адпаведных матэрыялаў (а тое рэдкасць для паўсядзённага ўжытку), — гэта адна з прычын, чаму так мала музеяў дызайну. Але гэта тычыцца найперш аб'ектаў, якія карысталіся папулярнасцю ў масавай аўдыторыі, і такія аб'екты не заўсёды ўяўляюць цікавасць для гісторыкаў ці для музеяў. Гісторыкі масавай культуры і рэдкія гісторыкі дызайну звяртаюць на іх свае погляды, калі знаходзяць оптыку, праз якую іх прадуктыўна вывучаць (у апошні час набірае абароты material studies/даследаванні матэрыяльнай культуры з асаблівым падыходам і метадалогіяй для вывучэння штодзённасці). Знакавыя для дызайну аб'екты даволі рэдка карысталіся папулярнасцю ў шырокай аўдыторыі, аднак гэта не аблягчае іх музеефікацыю.

Энтузіястаў супрацоўніцтва з вытворцамі масавай прадукцыі падпільноўвала нямала цяжкасцяў. Дэкларацыі майстроў Баўхаўзу пра тое, што простыя геаметрычныя формы прасцей і танней у вытворчасці, цалкам маглі справядліва крытыкавацца прамыслоўцамі. У 1923 годзе ў школе Баўхаўз з'явілася ўласнае выдавецтва. Здавалася, гэтая акалічнасць павінна была паставіць на паток выдавецкую дзейнасць і спрыяць распаўсюджванню стылю ў кніжным дызайне. Але ў 1925-м выдавецтва збанкрутавала, і таму выданні школы выходзілі ў іншых друкарнях з выкарыстаннем распаўсюджанага для таго часу друкарскага матэрыялу (наборныя шрыфты і арнамент). Геаметрычныя шрыфты, як шрыфты Баера, Альберса, распрацаваныя ў Баўхаўзе, маляваліся ўручную і ніколі не былі адлітыя ў метале. Калі трэба было друкаваць вялікія аб'ёмы тэксту, ужываліся іншыя, не геаметрычныя, але блізкія па духу гратэскі. Часцей за ўсё ў сваіх плакатах Баўхаўз выкарыстаў два наборныя шрыфты: Venus словалітні Bauersche Gie erei, які нагадвае стыль ар-дэко з характэрнымі завышанымі таліямі знакаў, і шрыфт пад назвай Grotesk нямецкай словалітні J.G. Schelter & Giesecke (таму сёння яго часта называюць Schelter Grotesk), піша Фердынанд Ульрых у артыкуле «Кароткая гісторыя геаметрычных гратэскаў у нямецкай культуры». Кніга Яна Чыхольда «Eine Stunde Druckgestaltung» (1930) была набраная шрыфтам Venus. Гэты ж шрыфт выкарыстоўваўся і для іншых кніг авангардыстаў.

Віктар Яфімаў у кнізе «Вялікія шрыфты» піша, што шрыфт Futura быў адаптаваны да набору і адліты ў метале толькі дзякуючы супрацоўніцтву са Шрыфтавым бюро франкфурцкай фірмы Bauersche Schriftgiesserei (Баўэр), якое пачалося ў 1927 годзе. На працягу некалькіх гадоў тэставаліся розныя варыянты літар, пасля чаго Futura ў значна перапрацаваным выглядзе з'явілася ў каталогах фірмы. З 1928 па 1939 год Futura бесперапынна ўдасканальвалася, дадатковыя напісанні выходзілі да самага скону Рэнера ў 1959 годзе, а некаторыя былі распрацаваны толькі ў 1980-х. Правамі ўласнасці на малюнак і назву шрыфту Futura ў цяперашні час валодае фірма Fundicion Tipografica Bauer SL з Барселоны.



1.

Шрыфт, якім выкананы надпіс на будынку школы ў Дэсау, таксама не быў адліты ў метале і не выкарыстоўваўся ў наборы, але перапрацаваныя эскізы Баера паслужылі асновай для распрацоўкі шрыфту ITC Bauhaus Эдуарда Бенгета і Віктара Каруза для фотанабора ў ЗША праз пяцьдзясят гадоў пасля пачатку распрацоўкі, гэта значыць у 1975 годзе. Стварэнне, вытворчасць шрыфтоў на аснове простых геаметрычных формаў і ўкараненне іх у масавую практыку стала даволі доўгім працэсам, магчымым толькі дзякуючы інтэграцыі інавацыйных ідэй з існуючымі прафесійнымі практыкамі і тэхналогіямі набору тэксту.

Перанос прынцыпаў геаметрычных шрыфтоў у іншы культурны і эканамічны кантэкст выглядае эксцэнтрычна. У Савецкім Саюзе на аснове шрыфту Futura былі распрацаваны некалькі напісанняў гарнітуры «Часопісная» — гэта адаптаваны пад кірыліцу шрыфт, некаторыя напісанні якога блізкія да шрыфту Эрбар, а некаторыя да Футуры, па назіраннях Віктара Яфімава. Але ў канцы 1980-х — пачатку 1990-х раптоўна ў часопісе «Крыніца» ў «шапцы» выкарыстоўваюцца лацінскія літары шрыфту Futura, у пазнейшых нумарах — кірылічная версія Futura.

Майстэрні па метале ў Баўхаўзе выраблялі аб'екты дызайну ў адзінкавых экзэмплярах з дарагіх матэрыялаў, напрыклад срэбра або пасярэбранай латуні, і за ўвесь час існавання школы мелі вельмі абмежаваныя кантакты з масавай вытворчасцю, хутчэй з індывідуальнай ініцыятывы праектантаў. Дзіўна, калі ўспомніць, што школа ствралася пры падтрымцы прамысловых вытворцаў. Гэтую супярэчнасць спрабаваў вырашыць Ханес Мэер,

зрабіўшы лозунгам школы ў перыяд свайго дырэктарства: «Дызайн не для раскошы, а для звычайных людзей». Але змена лозунгу не прывяла да сістэматычных кантактаў з вытворцамі. Оскар Шлемер у дзённіках адзначаў, што за дэкларацыяй Гропіуса аб «новым саюзе тэхналогій і мастацтва», рэалізаваным на прыкладах прататыпаў для масавага вытворчасці, было супрацьстаянне хуткасці і ціску камерцыялізму.

Традыцыйны дызайн, форма якога крышталізавалася ва ўзаемадзеянні з рамеснікамі і прамысловымі майстрамі, стаў нашмат больш практычным у плане кошту выраблення і даступнасці для масавага спажыўца. Ідэя дызайну тавараў для масавай вытворчасці на аснове простых геаметрычных формаў здабыла актуальнасць і каштоўнасць у першыя дзесяцігоддзі распаўсюджвання канвеернай працы на фоне імітацыі і пераймання, характэрнага для доўгай вытворчай традыцыі, формаў з нетрадыцыйных матэрыялаў: гутаперча і пап'е-машэ, як гэта апісвае Джонатан Вудхам. Але, як паказала гісторыя, эксперыменты з недаўгавечнымі матэрыяламі не былі працяглымі, і творцы адаптавалі новыя сродкі вытворчасці да традыцыйных формаў і матэрыялаў, а геаметрычны дызайн Баўхаўз ужываўся вельмі абмежавана.

Мадэлі для масавай вытворчасці ў выкананні майстроў і падмайстраў Баўхаўзу выраблены з срэбра, чорнага дрэва, дэмакратычныя варыянты — з «нямецкага срэбра» (мельхіёравы сплаў медзі і нікелю) або пасрэбранай латуні. Чайны сервіз у Баўхаўз-выкананні з мельхіёравага сплаву каштаваў амаль месячны заробак працоўнага (у тыдзень працоўны зарабляў каля 60 марак у 1927 годзе, «белыя каўнерыкі» — 90 марак, гэтыя грошы дазвалялі ўтрымліваць сям'ю). Чайнік са срэбра Баўхаўз каштаваў 90 марак, у той час як звычайны чайнік — 10. Набор шахмат у дэмакратычным выкананні каштаваў 50 марак, а з арэхавага дрэва — 155.

Выкананне прадметаў з выкарыстаннем каштоўных парод дрэва і металу разам з арыгінальным дызайнам і высокай ацэнкай уплыву школы Баўхаўз і з часам трымаюць кошты на годным узроўні. У 2017 годзе набор шахмат Ёзэфа Хартвіга і Джуста Шміта быў выстаўлены на аўкцыён «Сотбіс» за трыццаць тысяч фунтаў стэрлінгаў.

Стварэнне дызайн-праектаў і іх масавае ўзнаўленне закранае пытанні аўтарскага права, ліцэнзіі на тыражаванне. У выпадку са школай гэтыя пытанні атрымліваюць яшчэ адно вымярэнне: у якой меры аўтарства прыпісваецца дызайнеру, а ў якой — школе?

Паводле задумы Вальтэра Гропіуса, майстры школы маглі падпісваць работы сваімі імёнамі, а малодшыя прафесары/падмайстры і вучні — агульным імем «Баўхаўз». Ужо з 1925 годзе падмайстры — сярод іх былі Херберт Баер, Марсэль Брэер — напісалі абураны ліст кіраўніцтву школы, у якім заяўлялі, што маюць намер падпісваць свае працы ўласнымі імёнамі.

VENUS BOLD
(FOUNDRY)

36 pt. ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
$1234567890 &.,-;:?!"()

42 pt. ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVW
XYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
$1234567890 &.,-;:?!"()

2.

Херберт Баер, Марсэль Брэер, найбольш таленавітыя і актыўныя «баўхаўзаўцы», прадпрымалі вялікую колькасць намаганняў для таго, каб замацаваць аўтарства сваіх праектаў не толькі юрыдычна, але і ў свядомасці публікі. Магчыма, менавіта такая ўстаноўка зрабіла іх самымі знакамітымі выпускнікамі.

У адказ на «Каталог узораў» (Katalog der Muster), выпушчаны Гропіусам для пашырэння кантактаў школы з вытворцамі, у якім работы студэнтаў былі ўказаны без імёнаў, Баер і Брэер выпусцілі індывідуальныя каталогі работ, ініцыявалі артыкулы ў газетах і часопісах пра свае праекты, юрыдычна замацавалі аўтарскія правы за сваімі працамі. Вастрыня барацьбы за эмансіпацыю ў перыяд паміж дзвюма сусветнымі войнамі прадстаўлена ў бланку кампаніі Брэера, якую ён заснаваў, каб ад свайго імя выконваць заказы: ён выкарыстоўвае шрыфт і стылістыку Баўхаўзу, але слова «Баўхаўз» — закрэслена.

Крэсла мадэлі B-3 Брэер распрацаваў у сценах школы, у майстэрні па метале. У 1950-я яму ўдалося прадаць правы на серыйную вытворчасць крэсла італьянскай кампаніі Gavina. Тады ж было прынята рашэнне аб перайменаванні крэсла на «Васілій». У канцы 1960-х Gavina збанкрутавала і была набытая амерыканскай кампаніяй Knoll. Менавіта пасля гэтага крэсла «Васілій» ператварылася ў ікону дызайну. Сталі прадавацца рэплікі, што ў дакладнасці паўтаралі арыгінал, выкананыя з храмаваных трубак і бавоўны спецыяльнага пляцення, распрацаванага ў тэкстыльнай майстэрні Баўхаўз. Пакупнікам прапаноўваліся разборныя і стацыянарныя мадэлі крэсла. Каталог Knoll 1960-х вядомы і тым, што яго дызайн рабіў Херберт Баер.

Крэсла трубчастай канструкцыі Cesca Chair B32 стала прадметам судовага разбору па выяўленні аўтарства паміж Мартам Стамам, Марсэлем Брэерам і Міс ван дэр Роэ. Суд прысудзіў аўтарства Марту Стаму. Лічыцца, што Брэер толькі ўдасканаліў канструкцыю. Пасля эміграцыі, падчас супрацоўніцтва з Knoll, Брэер стварыў аналагічнае крэсла, пазначыўшы сваё аўтарства, таму зараз дызайн крэсла мадэлі B32 прыпісваецца ў ЗША Брэеру, а ў Еўропе — Марту Стаму.

Гісторыя Марыяны Брант ашаламляльна адрозніваецца ад гісторый Брэера і калег-мужчын па цэху. Вялізныя намаганні былі прыкладзены, каб ёй, жанчыне, можна было працаваць у майстэрні па метале, прадэманстраваўшы выбітныя здольнасці, на некаторы час яе ўзначаліць, а з прызначэннем на пасаду дырэктара Меера сысці. Яна не вяла ніякай публічнай дзейнасці, хоць афарміла аўтарскую ліцэнзію на тыя прадметы, якія стварала ў майстэрнях школы (акрамя лямпы, якая з'яўляецца сімвалам Баўхаўзу).

У спробах усталяваць супрацоўніцтва паміж школай і прамысловымі вытворцамі менавіта распрацоўкі Брант былі самымі запатрабаванымі, так у кантракце з Schwintzer & Gr.ff, Berlin, зняволенага ў 1928-м, большая частка мадэляў былі зробленыя Брант. Падчас працы на заводзе Ruppel у перыяд з 1929 па 1932 гг. яе праекты даходзілі да спажыўца ананімнымі. Пасля закрыцця школы яна вярнулася ў Дрэздэн, які пасля вайны апынуўся на тэрыторыі ГДР. Марыяна вяла даволі доўгі час курсы па прамысловым дызайне і памерла ў беднасці і невядомасці ў доме састарэлых у 1983 годзе. Тым часам у 1967-м папяльніца па яе праекце была запушчана ў вытворчасці кампаніяй Alessi ў Італіі без ведама і дазволу Марыяны, але з абазначэннем школы Баўхаўз. Грамадзянка ГДР наўрад ці магла заключыць кантракт з кампаніяй з капіталістычнай краіны, але ніхто і не спрабаваў выйсці з ёй на сувязь. Толькі пасля смерці Марыяны гісторыкі дызайну аднавілі аўтарства праекта Alessi.

Заварачны чайнік Марыяны Брант мадэль №. MT 49 са срэбнай латуні, з ручкай з чорнага дрэва на аўкцыёне «Сотбіс» быў прададзены ў 2007

годзе прыватнаму амерыканскаму музею за $ 361 000. Гэта рэкордная цана за аб'ект Баўхаўзу

З 1920-х па 1970-я замоўчванне імя праекціроўшчыцы на заводах было ўстаноўкай па змоўчанні (у тым ліку і таму што дызайнеркі не так паслядоўна адстойвалі аўтарскія правы). Але пасля продажу попельніцы на аўкцыёне «Сотбіс» за трэць мільёна гэта стала недальнабачным рашэннем, бо ананімныя рэчы, створаныя Брант, якія патрапілі ў масавую вытворчасць, маглі б каштаваць тысячы долараў. Так, канцылярскі набор дызайну Марыяны Брант серыйнай вытворчасці сярэдзіны 1920-х у 2007-м быў прададзены за чатыры тысячы долараў.

Майстры і вучні Баўхаўза вельмі педантычна падыходзілі да фіксацыі свайго аўтарства. Крэсла трубчастай канструкцыі з тэкстыльнай асновай з'явілася вынікам супрацоўніцтва майстра школы Міс ван дэр Роэ і вучаніцы тэкстыльнай майстэрні Оці Бергер. Людвіг Міс (так Міс ван дэр Роэ абазначаў сябе ў вынаходніцкіх патэнтах) засведчыў сваё аўтарства на канструкцыю крэсла з храмаваных трубак без муфт (гэта адрознівае яго крэсла ад крэсла Стамэа), Оці зарэгістравала патэнт на вынаходніцтва асаблівай трываласці мэблевага тэкстылю «Оці Бергер, узор тканіны Schriever Rosshaar, 1934». Імпульсам для афармлення патэнта на пляценне тканіны стаў намер заснаваць уласную фірму і спроба наладзіць вытворчасць тэкстылю для масавага вытворцы мэблі.

У той жа час Лілі Райх, што распрацоўвала прадметы мэблі з Міс ван дэр Роэ, не стала замацоўваць за сабой аўтарскія правы. Хоць вядома, што ні да, ні пасля перыяду супрацоўніцтва і партнёрства з Лілі Міс ван дэр Роэ не займаўся дызайнам мэблі. Пасля эміграцыі і зусім адмовіўся ад усякай згадкі пра сваю сувязь з Баўхаўзам, тым не менш аўтарскія правы на мэблю аформіў і з'яўляўся бенефіцыярам яе запуску ў масавую вытворчасць у другой палове XX стагоддзя.

У 1960-х Вальтэра Гропіуса запрасілі супрацоўнічаць у нямецкі канцэрн па вытворчасці фарфоравай прадукцыі «Разенталь» (Rosenthal). У выніку з'явілася лінія эксклюзіўнага фарфору ад Гропіуса (менавіта Гропіуса, а не школы Баўхаўз) і шэрагу сучасных дызайнераў, якія вельмі індывідуальна падышлі да трактоўкі формы ў духу Баўхаўза, таму многія рэчы цяжка па вонкавым выглядзе асацыяваць са школай. Найбольш дарагімі ў калекцыі сталі аб'екты чайных сервізаў, выкананых з чорнага фарфору, па праекце Вальтэра Гропіуса. Ці варта казаць, што гэта была эксклюзіўная вытворчасць унікальных рэчаў, якія каштавалі даволі дорага.

Ці ставіць пад сумнеў значнасць ідэй Баўхаўзу адсутнасць паспяховых спробаў укаранення праектаў у серыйную вытворчасць? Каштоўнасць ідэі апынулася не ў плоскасці прамога дадатку да канвеера, а як правакацыя, якая спрыяла з'яўленню мноства смелых праектаў, зробленых без аглядкі на традыцыю. Баўхаўз легітымізаваў прыём адмовы ад традыцыі і пошук інавацыйных і не заўсёды прагматычных рашэнняў.


3.


4.


5.

Rosenthal

6.


8.

Баўхаўз стаў уплывовай і знакамітай школай у тым ліку і дзякуючы тым выпускнікам, якія адстойвалі сваю аўтаномію, абараняючы аўтарскія правы нават коштам канфлікту з дырэктарамі. У доўгатэрміновай перспектыве ад гэтага выйграла і школа, якая стала адной з самых уплывовых у гісторыі дызайну менавіта праз заслугі і славу яе майстроў і вучняў.

Гісторыя дызайнерак Марыяны Брант, якая здабыла заслужанае прызнанне і славу пасля смерці, і Лілі Райх паказвае кошт эмансіпацыі не толькі ў перспектыве асобаснай прафесійнай самарэалізацыі, але і для рэпутацыі школы. Цана праектаў, якія да апошняга часу лічыліся ананімнымі, значна павышаецца, бо дзякуючы намаганням гісторыкаў аўтарства стала вызначаным.

Разнастайныя спосабы манетызацыі спадчыны Баўхаўзу, такія як продаж рэплік вядомых прадметаў школы, у якіх паўтораны і тэхналогіі вырабу, і матэрыялы, напрыклад крэсла Міс ван дэр Роэ з храмаваных трубак, крэслы Марсэля Брэера, а таксама шматлікія музейныя тавары, — усё гэта існуе на аснове інстытута аўтарства. Аб маштабе прыбытку ад інстытута аўтарства толькі ў бачнай частцы айсберга можна меркаваць па крамах сувеніраў пры музеях, якія разрастаюцца да таго, што могуць канкураваць з самімі музеямі.

Стагадовы юбілей Баўхаўзу адкрывае мноства дадатковых магчымасцяў для асэнсавання эканамічных і палітычных абставінаў, у якіх аказваюцца творчыя аб'яднанні і дызайнеры ў пераломныя гістарычныя перыяды, для актуалізацыі пытанняў асобаснай і творчай аўтаноміі. Матэрыяльны бок уносіць істотныя карэктывы ў парадную гісторыю школы, што робіць бачнымі ўсе тыя намаганні, якія прыкладаліся кожным з майстроў і вучняў для рэалізацыі амбіцыйнага праекта Баўхаўзу, што адбыўся, але не зусім так, як гэта было заяўлена ў маніфесце. М



7.

**1. Вальтэр Гропіус (вокладка — Херберт Баер). Каталог праектаў, якія прапаноўвала для масавай вытворчасці школа Баўхаўз. 1925.**

**2. Шрыфт Venus. Германія. 1920-я.**

**3. Марыяна Брант. Чайнік. Сярэдзіна 1920-х.**

**4,5. Марыяна Брант. Заварачны чайнік. Сярэдзіна 1920-х.**

**6. Лагатып кампаніі «Разенталь».**

**7. Ёэзф Хартвіг, Джуст Шміт. Шахматы.**

**8. Вальтэр Гропіус для кампаніі «Разенталь». Сервіз Тас. Чорны і белы фарфор. Канец 1960-х.**

У Ганконгу адкрыўся **Xiqu Centre** – новы оперны тэатр. Улады Кітая ўклалі ў ягонае будаўніцтва 346 мільёнаў долараў. Тэатр з'яўляецца часткай праекта найбуйнейшага ў Азіі культурнага цэнтра «Заходні Коўлун», які будзе складацца з 17 установ культуры. Xiqu Centre мае дзве залы – на 1073 і 200 месцаў, акрамя таго, ёсць месца для правядзення семінараў, восем студый для рэпетыцый артыстаў і майстар-класаў. Архітэктура будынка спалучае традыцыйныя элементы кітайскай культуры і сучасны стыль.

У другой палове красавіка ў Маскоўскай канцэртнай зале «Зарадздзе» адбыўся першы канцэрт фестывалю новай музыкі **SOUND UP**. У праграме прагучала музыка Эдуарда Арцем'ева. Кампазітар добра вядомы сваёй кінамузыкай і супрацоўніцтвам з вядомымі расійскімі рэжысёрамі, сярод якіх Андрэй Таркоўскі, Андрон Канчалоўскі, Мікіта Міхалкоў. Падчас канцэрта вядомыя сачыненні Арцем'ева для кіно выконвалі Расійскі дзяржаўны сімфанічны аркестр кінематаграфіі пад кіраўніцтвам дырыжора Сяргея Скрыпкі і вакальны ансамбль «Intrada».

Сёлета ў маі **Венская опера** адзначыць 150-годдзе. Святочныя канцэрты адбудуцца 25 і 26 мая, прычым другі з іх – на адкрытай прасторы адной з маляўнічых венскіх плошчаў. У дзень першага канцэрта пройдзе прэм'ера оперы Рыхарда Штрауса «Жанчына без ценю», твор рэдка ставіцца і лічыцца досыць складаным для ўвасаблення. Ставіць яго рэжысёр Вінсент Хугет, у якасці дырыжора выступае Крысціян Целеман.
У майскай афішы Венскай дзяржаўнай оперы прысутнічаюць «Рыгалета» з Аідай Гарыфулінай, «Макбет» з Таццянай Сяржан і Феруча Фурланета, «Андрэ Шэнье» з Ганнай Нятрэбка і Юсіфам Эйвазавым, а таксама «Севільскі цырульнік» і «Фідэліа». Бясспрэчную цікавасць выклікае і опера «Смерць Дантона» кампазітара Готфрыда фон Эйнема.

Яшчэ адна знамянальная падзея. У Парыжы 8 мая пройдзе святочная гала-вечарына, прысвечаная


1.

350-годдзю **Гранд-апера.** Дырыжорам яе выступае Джакама Сагрыпанці. Сярод вядомых, а дакладней зорных салістаў заяўленыя Ганна Нятрэбка і Юсіф Эйвазаў. Астатнія




2.

імёны тэатр абяцае паведаміць бліжэй да свята. Цікава, што ў афішы юбілейнага месяца (зрэшты, святкаванне будзе ісці на працягу ўсяго года) пазначаны толькі вечарына аднаактовых балетаў (8 паказаў) і два творы Чайкоўскага – «Іаланта» і «Шчаўкунок» (9 паказаў), якія ідуць у адзін вечар. Рэжысёрам апошняй оперы кампазітара выступае вядомы расійскі пастаноўшчык Дзмітрый Чарнякоў.

У **Марыінскім тэатры** Пецярбурга з'явіцца новая акустычная сістэма. Для гэтай мэты з федэральнага бюджэту вылучана 35 мільёнаў расійскіх рублёў (паўмільёна долараў). Абсталяванне прызначана для сцэны Марыінскі-2. Гэта будзе некалькі транспартных сродкаў для акустычных вежаў і здымных шчытоў, акустычная падвесная столь. Таксама плануецца набыць перакатныя вежы. Гукавое абсталяванне канцэртная зала тэатра атрымае не пазней за жнівень 2019 года.

**Міжнародны дзягілеўскі фестываль**, які праходзіць у Пермі, агучыў праграму асноўных падзей 2019 года. Фэст адкрыецца 20 мая ў Пермскім тэатры оперы і балета выкананнем Дзявятай сімфоніі Малера і завершыцца 30 мая «Нямецкім рэквіемам» Брамса. У склад фестывальнага аркестра ўвойдуць музыканты Music Aeterna і запрошаныя салісты. За дырыжорскім пультам стане мастацкі кіраўнік дзягілеўскіх форумаў Тэадор Курэнтзіс. Ён таксама будзе дырыжыраваць канцэртнай версіяй оперы Моцарта «Ідаменей», якую летам прадставіць у Зальцбургу разам з рэжысёрам Пітэрам Селарсам.

Упершыню ў Расіі з праграмай з твораў Генрыха Шутца і Германа Шайна выступіць французскі ансамбль старадаўняй музыкі La Tempete. У фестывальнай афішы заяўлены і канцэрт ансамбля сучаснай музыкі Klangforum Wien, у яго выкананні прагучаць творы аднаго з лідараў у галіне эксперыментальнага гучання, майстра мікратанальнай музыкі Георга Фрыдрыха Хааса, які зробіцца адным з кампазітараў-рэзідэнтаў фестывалю. Другі кампазітар-рэзідэнт – эстонскі аўтар Арва Пярт. Яго музыка будзе гучаць на канцэрце двух харавых калектываў, створаных Тэадорам Курэнтзісам, – пермскага Music Aeterna і кіпрскага Byzanti Aeterna.
У тэатральнай праграме – паказ спектакля Анатоля Васільева «Стары


3.

і мора», пастаўленага ім у 2017 годзе для Чэхаўскага фестывалю, спектакль-падарожжа іспанскага тэатра Kamchatka і перформанс Ганны Гарафеевай на музыку Аляксея Сюмака «Нітка».
Па традыцыі на фестывалі адбудуцца piano і струнны gala ў Доме Дзягілева, якія ладзяцца ў поўнай цемры без абвяшчэння праграмы, канцэрты на світанні ў зале «драўляных багоў» Пермскай мастацкай галерэі, канцэрты альтэрнатыўнай музыкі і afterparty.
Працягнецца лабараторная праца: лекцыі, майстар-класы, творчыя сустрэчы з пастаноўшчыкамі і артыстамі. Асноўнай пляцоўкай для эксперыментальных праектаў, нефармальных кантактаў і творчага пошуку стане завод імя Шпагіна, з 2018 года пераўтвораны ў свабодную крэатыўную прастору. Навоўвядзенне: фестывальны штаб размесціцца ў цэху № 5 на заводзе Шпагіна. Там жа пройдуць некалькі канцэртаў, а таксама ўсе падзеі адукацыйнай і клубнай праграм форуму.

**1. Xiqu Centre – новы оперны тэатр Ганконга.**
**2. Рэжысёр Дзмітрый Чарнякоў.**
**3. Зала Пермскага тэатра оперы і балета.**

# Ніна Ламановіч. Паліфанічныя гісторыі



Вольга Савіцкая

ГАЛОЎНАЯ ХОРМАЙСТАРКА БЕЛАРУСКАГА ВЯЛІКАГА ТЭАТРА, НАРОДНАЯ АРТЫСТКА БЕЛАРУСІ, ЛАЎРЭАТКА ДЗЯРЖАЎНАЙ ПРЭМІІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ НІНА ЛАМАНОВІЧ УЗНАЧАЛЬВАЕ КАЛЕКТЫЎ ХОРУ БОЛЬШ ЗА ДВАЦЦАЦЬ ПЯЦЬ ГАДОЎ. АЛЕ ПРАЦА З ТЭАТРАЛЬНЫМ ХОРАМ СТАЛА ЯЕ ПРАФЕСІЯЙ ЗНАЧНА РАНЕЙ — У 1976 ГОДЗЕ, КАЛІ СТУДЭНТКА БЕЛДЗЯРЖКАНСЕРВАТОРЫІ, ВУЧАНІЦА АЛЯКСЕЯ КАГАДЗЕЕВА БЫЛА ПРЫНЯТАЯ НА СЛУЖБУ Ў ТЭАТР У ЯКАСЦІ ХОРМАЙСТРА. ГІСТОРЫЯ І ЛЮДЗІ, РОЗДУМ АБ ПРАФЕСІІ — У ГУТАРЦЫ З ГЭТАЙ ЯРКАЙ, НЕЗВЫЧАЙНАЙ ЖАНЧЫНАЙ.

1.

**Ніна Іосіфаўна, у гады вашай вучобы на кафедры харавога дырыжыравання ў кансерваторыі працавалі легенды: Віктар Роўда, Мікалай Маслаў, Ганна Зелянкова, Ларыса Шымановіч, Аляксей Кагадзееў. Раскажыце, калі ласка, пра вашых педагогаў і навучанне.**

— Усе яны з'яўляліся ўнікальнымі асобамі. Ларыса Шымановіч, дарэчы, выкладае да гэтага часу. Віктар Роўда быў выдатным дырыжорам, яго ведалі ва ўсіх музычных ВНУ Савецкага Саюза. Беларусы ім па праву маглі ганарыцца. Роўда ўзначальваў хор радыё і тэлебачання, паралельна — кафедру харавога дырыжыравання, кіраваў студэнцкім хорам. Віктар Уладзіміравіч меў магічны ўплыў на студэнтаў: у нас асаблівых пеўчых галасоў, тэсітуры не было, але на занятках Роўды яны аднекуль з'яўляліся. Уважліва сачыў за студэнтамі і ўмеў выбіраць здольных, якіх заўсёды вельмі падтрымліваў. Ён быў не толькі тэарэтыкам, але і выдатным практыкам, і кожная яго рэпетыцыя ўспрымалася як сапраўдны майстар-клас.

Ганна Зелянкова — эфектная прыгажуня, яна, дарэчы, некаторы час працавала і ў оперным хоры — была адукаванай і рознабаковай асобай, выдатнай хормайстаркай і горача любіла сваю справу. Мікалай Маслаў выглядаў досыць пажылым чалавекам, калі я прыйшла ў кансерваторыю. Ён выкладаў оперную літаратуру, ведаў танальнасць кожнага хору, гэта было фенаменальна. Мы, студэнты, вядома, баяліся, што ён і нас спытае пра танальнасць якога-небудзь опернага хору.

А займалася я ў Аляксея Пятровіча Кагадзеева, на прасторах былога Савецкага Саюза ён быў добра вядомы як аўтар кнігі «Тэхніка харавога дырыжыравання». Рэдкае выданне, у мяне яно ёсць, з дароўным подпісам аўтара. Цікава: калі я паступіла на першы курс музычнага вучылішча імя Нестара Сакалоўскага, мой педагог Пётр Кірэйцаў тую кнігу мне паказаў. Вывучыла яе ад першай і да апошняй старонкі: у ёй шмат ілюстрацый па пастаноўцы рук і інфармацыі па хормайстарскаму майстэрству. У кансерваторыі я трапіла ў клас самога аўтара. Паколькі ён быў вельмі заняты ў тэатры — калектыў вялікі, спектаклі ідуць кожны дзень, — ён браў студэнтаў з сабой у Оперны. Да мяне ў яго вучылася Галіна Луцэвіч, якая тады ўжо працавала ў тэатры. А я была прынятая на службу ў тэатр хормайстрам на трэцім курсе кансерваторыі.

Але яшчэ студэнткай першага курса праводзіла ўвесь свой вольны час у тэатры. Спачатку за кулісамі стаяла. Пераглядзела рэпертуар, вывучыла ўсю тэатральную «кухню». А калі хор сыходзіў і класы аказваліся пустымі, займалася — вучыла кансерваторскую праграму і глядзела партытуры, якія спявае оперны хор.

Тады студэнты здавальняліся малым, у нас не было гаджэтаў, затое былі тэатр, філармонія, ноты. На старэйшых курсах многія з хлопцаў пачалі дзесьці падпрацоўваць, і я таксама. У Вялікім тэатры якраз ставілі оперу Вагнера «Лаэнгрын». Для працы ў спектаклі запрасілі другі мужчынскі хор, у сувязі з чым спатрэбіліся дадатковыя хормайстры. Мяне афармілі на паўстаўкі і нагрузілі працай. Я была шчаслівая і, здаецца, наогул перастала выходзіць з тэатра.

Спектакль «Лаэнгрын» стаўся першай операй Рыхарда Вагнера ў беларускім Оперным. Нямецкі рэжысёр-пастаноўшчык Карл-Хайнц Фіртэль даручыў мне працу са сцэнічным аркестрам. У оперы шмат эпізодаў, дзе гучаць сцэнічныя трубы — у тым спектаклі музыканты размяшчалася ў чатырох кутах сцэны, а мне трэба было бегаць па перыметры і паспяваць імі дырыжыраваць, галоўнае было не памыліцца і паспець дабегчы. Пасля «Лаэнгрына» тэатр зрабіў заяўку на мяне, і я была размеркаваная.

**Хто з дырыжораў працаваў у тыя гады, калі вы прыйшлі ў Оперны?**

— Галоўным дырыжорам быў Іосіф Абраміс (нядаўна тэатр адзначыў яго стагадовы юбілей). Яго любілі ў тэатры, хоць ён быў вельмі патрабавальным, не спускаў памылак. Пасля спектакля адбываўся разбор палётаў. Але калі ён не меў рацыі і ў нейкіх недакладнасцях выканання была віна дырыжора, ён прыходзіў у харавы клас і казаў: «Хлопцы, прабачце, я вам тут нешта не тое паказаў». Іншых такіх музыкантаў я не памятаю, дырыжору звычайна складана прызнаць уласную віну, будуць вінаватыя ўсе — салісты, хор, але толькі


2.

не ён. А вось Абраміс вылучаўся тым, што быў вельмі сумленны ў адносінах да калег.

Вельмі прыемны, кампанейскі чалавек, ён мог прынесці цукеркі для артыстаў хору пасля ўдалага выступлення. Памятаю, калі Іосіф Самуілавіч ставіў у тэатры чарговага «Севільскага цырульніка», у яго не атрымліваўся фінал першай дзеі — вялікі ансамбль з хорам, усе тэмпы «развальваліся». Ён дырыжыраваўдырыжыраваў, потым паклаў палачку і кажа: «Я, напэўна, вам усім перашкаджаю, іграйце і спявайце самі...» Выйшаў з аркестравай ямы і сеў у зале. Пасля таго як усе сыгралі і праспявалі зладжана, ён вярнуўся пры поўным маўчанні і кажа: «Ну, я так і сказаў, што я вам перашкаджаю!» Шчыра, як дзіця... Такое рэдка здараецца ў дырыжораў.

Унікальным дырыжорам успрымалася Таццяна Каламійцава. Яе многія пабойваліся, бо яна была прамым і досыць рэзкім чалавекам. Але неяк так атрымалася, што мы з ёй пасябравалі, шмат гутарылі. Яна даверыла мне пастаноўку оперы «Казкі Гофмана». Вельмі штрыхавы, стыльны спектакль, з вялікай колькасцю дзейных асоб, ён ставіўся ў тэатры толькі аднойчы. У «Казках...» былі занятыя вядучыя спевакі. Перакладчык і паэт Юрый Дзімітрын *(расійскі драматург, лібрэтыст, пісьменнік і педагог. — Рэд.)* зрабіў тэкст лібрэта. Над тым тэкстам і партытурай мы шмат працавалі з Таццянай Міхайлаўнай.

Разумееце, у чым веліч згаданых дырыжораў? У іх не было інтэрнэту, разнастайных аўдыя- і відэазапісаў. Яны чыталі партытуру як аўтары, «раскрывалі» ноты і ўвасаблялі ўласнае бачанне. Яны практычна не мелі магчымасці «спісаць», праслухаць «да таго, як». Існавалі вінілавыя пласцінкі, але запісы опер, якія не ішлі ў тыя часы ў тэатрах Савецкага Саюза, немагчыма было дастаць. Тыя дырыжоры і рэжысёры рабілі аўтарскія спектаклі — вось у чым іх каштоўнасць.

Памятаю, мы павезлі «Казкі Гофмана» ў Маскву, спектакль быў прадстаўлены на Днях беларускай культуры. Пасля нашага выступу на сцэне Вялікага тэатра за кулісы прыйшоў Іван Казлоўскі. Ён шукаў хормайстра. Для мяне гэта быў проста шок, бо ён сказаў: «Такога штрыха і ансамбля я даўно не чуў у оперным хоры». Тады я зразумела, што, напэўна, знаходжуся  на правільным шляху.

Пазней тэатр узначаліў Яраслаў Вашчак — чалавек-легенда. Ён быў сапраўдным галоўным дырыжорам, вёў тэатр як капітан вялізнага акіянічнага лайнера. Ён не спускаў нікому нічога — ні хору, ні аркестру, ні салістам. Пры гэтым вельмі добра ставіўся да музыкантаў. Памятаю, як прыехалі віяланчэлісты, муж і жонка, у іх пэўны час не было жылля, дык яны жылі ў кабінеце маэстра. Цяпер такое складана ўявіць.

Музычны ўзровень калектыву ў выніку аказваўся надзвычай высокім, але і сам галоўны дырыжор шмат працаваў. Ён неаднаразова прапаноўваў мне пайсці вучыцца на сімфанічнае дырыжыраванне. Яму падабаліся мае рукі, думаю, дзякуючы школе Кагадзеева, які, дарэчы, таксама быў не толькі хормайстрам, але і дырыжыраваў некаторымі спектаклямі. Але, па-першае, я любіла і люблю працаваць з хорам. Па-другое, глыбока перакананая, што за дырыжорскім пультам павінен стаяць мужчына, з «выразнай» мужчынскі рукой, дый фізічна гэта вельмі цяжкая праца. У дадатак жанчына па сваёй прыродзе і фізіцы не заўжды дае аркестру магчымасць засяродзіцца.

**У чым заключаецца супрацоўніцтва дырыжора і хормайстра?**

— Звычайна перад развучваннем спектакля мы з дырыжорам абмяркоўваем будучую працу. Заўсёды настойваю, што партытура, клавір — гэта да-

3.


4.

кумент. У гэтых адносінах я імкнуся быць вельмі дакладнай: калі напісана кампазітарам два піяна, то трэба рабіць два піяна, а не мецца-фортэ. На жаль, не ўсе дырыжоры на тое звяртаюць увагу, але гэта і ёсць музыка. Дынаміка — гэта душа музыкі, рытм — яе аснова. Паколькі оперная музыка — гэта драматургія, у піяна, асабліва ў оперным тэатры, можа хавацца дзесяць фортэ па эмацыйнасці, сабранасці, аддачы. Таму, вядома, трэба дамаўляцца. Здараецца часам, што хормайстру цяжка пераканаць дырыжора, хоць звычайна дырыжоры ідуць насустрач, імкнуцца прыслухоўвацца, як, напрыклад, Мікалай Калядка, з ім лёгка ў гэтым плане.

Вакалістамі хору спектакль вучыцца адзін раз — і на ўсё жыццё, ён адразу трапляе «ў падкорку», таму яны вельмі сур'ёзна ставяцца да першапачатковых патрабаванняў. Хормайстру неабходна перадусім самому вельмі добра вывучыць партытуру.

Ты мусіш сустрэцца з перакладчыкамі, вызначыцца з правільным вымаўленнем на французскай, нямецкай і іншых мовах, каб потым па тэксце працаваць з хорам. З дырыжорам трэба дамаўляцца асабліва дбайна па тэмпах. Памяць на тэмпы павінна быць дакладная — гэтак сама, як і слых у дырыжора. Бо то калі з пачатку вывучыць у адным тэмпе, а потым раптам аркестр сыграе ў два разы хутчэй, гэта заўсёды стрэс для выканаўцаў. З такімі дырыжорамі складана. У гэтых адносінах мне вельмі падабаецца працаваць з Аляксандрам Анісімавым. Ён надзвычай глыбокі музыкант, дакладны, усё памятае. З ім любіць працаваць і хор, бо ён дыхае разам з хорам, трымае яго, ведае дасканала партытуру, і гэта вельмі важна. Рука, якая «дыхае» і «спявае», вельмі дапамагае.

Так здараецца, калі дырыжоры маюць у мінулым хормайстарскую адукацыю. Іван Касцяхін, напрыклад, выдатна трымае хор у руках, бо гэта вялікая маса людзей. Калі дырыжор не сабраў усіх выканаўцаў поглядам, жэстам, дыханнем, то з ім вельмі складана.

**Аднойчы ў інтэрв'ю вы казалі, што хормайстар павінен быць на шмат градусаў «больш гарачы», чым тыя, хто стаіць перад ім. Інакш хор ніколі не заспявае так, як кіраўніку трэба — калі для яго, вядома, важныя яркаэмацыйны спевы. Што значыць «больш гарачы»?**

— Хормайстар, вывучаючы партытуру, мусіць вельмі добра ўяўляць і разумець музыку, над якой ён працуе. Інакш не можа захапіць калектыў. Артыстам павінна быць цікава. Хормайстру неабходная эмацыйнасць у добрым сэнсе слова — асэнсаваная, дакладна прачулая, а не проста маханне рукамі. Ад яго таленту, педагагічнага, мастацкага, ад яго прафесійнай падрыхтоўкі, ад таго, як ён падае матэрыял, вельмі шмат залежыць. Вядома, гэта патрабуе вялікага запалу, самаадданай, цяжкай, штодзённай, сістэматычнай працы.

Спектакль заўсёды трэба «трымаць на плаву», яго трэба ўвесь час чысціць, як касцюм, мы ж мыем вопратку, прасуем, прыводзім у нармальны стан. Хормайстру трэба выпраўляць памылкі, каб не паўтараць іх у наступных паказах, таму я імкнуся прысутнічаць на ўсіх спектаклях, знаходжуся ў зале, за кулісамі — там, дзе пасяваю. Калі дзесьці атрымалася накладка, усё роўна я пачую яе, і мы абавязкова зробім у наступны раз так, як трэба.

**Ці павінен хормайстар быць псіхолагам?**

— У хоры працуюць людзі розныя па характары, стрэсаўстойлівасці, адоранасці, і кожны мае сваю карысць. Оперны хор — рухомы, сцэнічна дзейсны калектыў, у якім патрэбныя розныя людзі. Можа быць, хтосьці менш адораны музычна, але пры гэтым ён валодае добрым голасам ці надзвычай артыстычны. Таму кіраўніку хору трэба быць вельмі асцярожным, каб не пакрыўдзіць чалавека — ні словам, ні жэстам, ні інтанацыяй. Але практычна ў кожным калектыве ёсць асобы, якія не разумеюць мяккага стаўлення. Некаторых трэба ставіць на месца пры ўсіх, у досыць жорсткай форме, і гэта дзейнічае, а да таго ніякія размовы ў кабінеце, за кулісамі не ўспрымаюцца. Але праца ёсць праца, кадры ёсць кадры, і з усімі трэба працаваць.

Оперны тэатр — асаблівае месца, тут неабходна вывучыць велізарны рэпертуар (у нас больш за трыццаць опер). Вакалісты часам па паўгода ці нават па годзе «ўваходзяць» у яго — каб стаць сапраўдным артыстам хору, знайсці сваё месца на сцэне, ведаць усе мізансцэны, без запінкі выконваць усе опе-


5.

ры. І самае галоўнае — любіць тое, што робіш, і аддавацца прафесіі цалкам. Калі столькі сіл пакладзена мной і маімі памочнікамі на навучанне артыстаў хору, іх адаптацыю, мы, вядома, трываем да апошняга. Але ў нас былі такія выпадкі (на шчасце, нячастыя), калі чалавек не цаніў сваю працу, і даводзілася не працягваць яму кантракт. Тым не менш імкнёмся пэўныя слабасці людзям даравацъ, разумеючы: яны, як і кіраўнікі, перыядычна стамляюцца і эмацыйна выгараюць. Сёння я зрабілася больш мудрай, дапускаю менш памылак, у маладым узросце цяжэй ішла на кампрамісы.

**З кім вам прасцей працаваць — з вакалістамі-мужчынамі ці жанчынамі?**

— Гэта розныя планеты. Жанчыны больш уважлівыя, акуратныя, хутчэй уключаюцца ў засваенне партытуры, чым мужчыны, якіх цяжэй прымусіць адразу працаваць актыўна. Але калі мужчыны дасягнулі нейкага ўзроўню гуку і эмацыйнага стану, яны будуць трымаць яго заўсёды. Калі мужчынскі хор спявае, гэта асаблівыя фарбы, і яны вельмі ўражваюць. Заўжды кажу: «Вы павінны спяваць з такім пасылам, каб, нават не бачачы вас, слухачы разумелі, што гучаць галасы герояў, спяваюць моцныя мужчыны, магутныя характары!»

**Як часта артысты хору становяцца салістамі оперы?**

— Дарэчы, нядаўна палічыла, што з таго моманту, як я пачала працаваць, з хору оперы сольную кар'еру пабудавалі 14 чалавек. Гэта сведчыць, што хор — прыступка для выканаўцы, дзе ён шмат чаму можа навучыцца ў сэнсе ансамблевасці. Хор выхоўвае, артысты растуць тут каласальна. Хтосьці паступае потым у Акадэмію музыкі на вакальнае аддзяленне, некаторыя вяртаюцца затым як салісты, а некаторыя працягваюць працаваць у хоры. Для працы салістам неабходныя стрэсаўстойлівасць і пэўныя псіхалагічныя якасці. Для некаторых гэта складана, затое яны выдатна могуць працаваць у хоры. Пераканаоная, што хор опернага тэатра — гэта ансамбль салістаў, паколькі галасы ва ўсіх сольнай якасці.

**У якіх пастаноўках на беларускай сцэне вы марыце прыняць удзел? Якія спектаклі хацелася б убачыць у беларускім Вялікім тэатры?**

— Вельмі хочацца, каб вярнуліся «Хаваншчына» і «Барыс Гадуноў» Мусаргскага, я вельмі люблю гэтага кампазітара. У 1990-х на сцэне нашага тэатра пастаноўку «Барыса Гадунова» ажыццявіў рэжысёр Мікалай Пінігін, а да яго тую оперу ставіў дырыжор Яраслаў Вашчак, гэта быў выдатны спектакль. Мару прыняць удзел у пастаноўцы «Кацярына Ізмайлава» Шастаковіча. Такі спектакль у нас ішоў, рэжысура Маргарыты Ізворскай-Елізар'евай. Сцэнаграфію рабіў Вячаслаў Окунеў, атрымалася кінематаграфічна — амаль фільм, сапраўдны шэдэўр, які можна было глядзець бясконца. Хацелася, каб на сцэне таксама з'явілася больш прац Сяргея Пракоф'ева.

Лічу, што хоць бы раз на год мы павінны выконваць такія геніяльныя творы, як «Рэквіем» Вердзі і Моцарта. Для опернага хору гэта цудоўны матэрыял па магутнасці выканання і насычанасці дыяпазону. Даўняя мара — выканаць «Рэквіем» Вердзі 22 чэрвеня ў Брэсцкай крэпасці сіламі харавых калектываў нашага і нашых бліжэйшых суседзяў — Расіі, Украіны, Польшчы. Асабліва сёлета, калі адзначаецца 75-годдзе з дня вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў.

Мару, каб вярнулася традыцыя пастаноўкі опер у канцэртным выкананні, такая практыка існуе ва ўсіх буйных тэатрах свету. У выніку ў тэатра былі б спектаклі, якія мы вывучылі, адрэпеціравалі, выканалі. Гэта вельмі цікава, і, дарэчы, многія гледачы любяць канцэртнае выкананне. Добра было б убачыць на сцэне Вялікага класічныя пастаноўкі для дзяцей, напрыклад «Казку пра цара Салтана» Мікалая Рымскага-Корсакава. Каб нашы маленькія гледачы выхоўваліся на лепшых музычных узорах. Ⓜ

**1. Ніна Ламановіч.** *Фота Анікі Нядзелька.*
**2. «Травіята».** *Фота Сяргея Лукашова.*
**3. «Снягурка».** *Фота Міхаіла Несцерава.*
**4. «Сельскі гонар».** *Фота Сяргея Лукашова.*
**5. «Чарадзейная флейта».** *Фота Анжалікі Граковіч.*

# Ад традыцыяналізму да **мінімалізму**

## ПРЭМ'ЕРЫ КАМЕРНАЙ МУЗЫКІ БЕЛАРУСКІХ КАМПАЗІТАРАЎ

У ЧАСЫ, КАЛІ ТВОРЧЫЯ САЮЗЫ ЗНАХОДЗІЛІСЯ НА «БАЛАНСЕ» Ў ДЗЯРЖАВЫ, УДЗЕЛЬНІЧАЦЬ У З'ЕЗДАЎСКІХ КАНЦЭРТАХ БЫЛО ГАНАРОВА, ПРЫЕМНА І ЗУСІМ НЯЦЯЖКА. КАНЦЭРТ ПРЭМ'ЕР КАМЕРНАЙ МУЗЫКІ АЙЧЫННЫХ ТВОРЦАЎ, ЯКІ АДБЫЎСЯ ПРЫ КАНЦЫ ЛЮТАГА Ў МАЛОЙ ЗАЛЕ ІМЯ РЫГОРА ШЫРМЫ, ПРАХОДЗІЎ НАПЯРЭДАДНІ ПАЗАЧАРГОВАГА XVII З'ЕЗДА САЮЗА БЕЛАРУСКІХ КАМПАЗІТАРАЎ І СВЯТКАВАННЯ 85-Й ГАДАВІНЫ САЮЗА. ТАМУ ЯГО ТАКСАМА МОЖНА НАЗВАЦЬ З'ЕЗДАЎСКІМ І СПРАВАЗДАЧНЫМ.



**Юлія Андрэева**

Але часы даўно змяніліся, і без падтрымкі дзяржавы кампазітарам даводзіцца самастойна дамаўляцца з выканаўцамі і вырашаць усе звязаныя з гэтым пытанні. Таму кампазітары, асабліва тыя, каго прынята лічыць творчымі лідарамі, выбарачна ставяцца да падобных праектаў. Ды і аўтарытэт Беларускага саюза кампазітараў за доўгія гады застою моцна пахіснуўся, і толькі з прыходам новага кіраўніцтва сітуацыя пачала выпраўляцца.

У адсутнасці твораў Сяргея Бельцюкова, Галіны Гарэлавай, Аляксандра Літвіноўскага, Вольгі Падгайскай, Канстанціна Яськова і іншых нашых знакамітасцей прадстаўленую праграму ніяк нельга лічыць дакладным зрэзам стану сучаснай беларускай камернай музыкі. Тым не менш пэўнае ўяўленне пра актуальныя працэсы ў гэтым жанры атрымаць можна, асабліва з улікам таго, што для ўдзелу ў канцэрце адбіраліся сачыненні, напісаныя ў апошнія пяць гадоў, якія нідзе раней не выконваліся.

Слухаючы кампазітарскія прэм'еры на сцэне Малой залы імя Рыгора Шырмы, я паспрабавала зразумець матывы, што падахвочваюць аўтараў да напісання такога роду твораў. І галоўны матыў, які мне бачыцца пасля праслухоўвання паўтарагадзіннага канцэрта, — велізарнае жаданне быць кампазітарамі, заставацца ў прафесіі. Яно аб'ядноўвае ўсіх, чые сачыненні гучалі ў гэты вечар, незалежна ад абранай стылістыкі і прафесійнай грунтоўнасці. Тым не менш розніца ў прафесіяналізме адчувалася вельмі моцна. Нельга ж, насамрэч, лічыць прафесійна паспяховым раманс, у якім замест акампанементу — «голыя» акорды, або фартэпіянную п'есу, па фактуры больш падобную да клавіра балета. У некаторых опусах меўся цалкам пераканаўчы пачатак, але кампазітар чамусьці кідаў развіццё на паўдарозе і пачынаў наступную тэму. Было — на шчасце, у невялікай колькасці — і чыстае графаманства. Адным словам, усё як на кампазітарскіх «серадах» пачатку 1980-х. Як тады, так і цяпер галоўная праблема для акадэмічных кампазітараў, у тым ліку і для тых, хто дасканала валодае рамяством, — як выбрацца з пастаўангарднага тупіка. Дарэчы, у эстрадных кампазітараў праблема тая ж самая. Радовішча, з якога яны чэрпалі, здавалася, хопіць на стагоддзі. І вось яно цалкам распрацаванае, застаўся толькі шлак.

Але вернемся да акадэмічнай музыкі. XX стагоддзе з велізарнай хуткасцю спустошыла ўсе сховішчы магчымых і немагчымых кампазітарскіх рэсурсаў. Ідэолагі сацрэалізму спрабавалі спыніць гэтую чуму, аднак дарэмна. І не таму, што авангардызм пранікаў з Захаду і з Усходу, а таму, што атрымлівалася мярцвячына. Так, былі і ў XX стагоддзі геніі традыцыяналізму — Рахманінаў, Свірыдаў. Але ісці іх шляхам сёння вельмі цяжка, каб не сказаць — немагчыма.

Такім чынам, кожны твор сучаснага кампазітара — гэта спроба прарыву, і менавіта так іх трэба разглядаць. Як ні дзіўна, у найменшай ступені гэта датычыцца работ пастаўангардных, а іх у канцэр-

це было багата. Тры вершы Уладзіміра Набокава («Так будет», «Тайная вечеря», «Знаешь...») Віктара Кісценя, дзве п'есы для кларнета і падрыхтаванага раяля («Sotto voce» і «Стрыж пры млыне») Дзмітрыя Лыбіна, дзіцячая фартэпіянная сюіта Ганны Кароткінай «Хаты ў глухім лесе» па матывах карціны кітайскага мастака Лян Юнхэ, Трыа памяці Міхала Клеафаса Агінскага для скрыпкі, віяланчэлі і фартэпіяна Аляксандра Гулая і асабліва «Сляза анёла» для флейты, альта і арфы Ніны Сіняковай цалкам застаюцца ў рамках той стылістыкі, якая была напрацаваная ў творчасці Барыса Цішчанкі, Сяргея Слонімскага і кампазітараў «Маскоўскай музычнай восені». І толькі выкарыстанне падрыхтаванага раяля раптам раскрывае ўсю архаічнасць гэтай музычнай мовы (як ні дзіўна, флейтавае frullato ў п'есе Сіняковай такога ўражання не выклікае.)



Трыа Аляксандра Гулая асабліва прыкметнае тым, што яно адно з усіх прадстаўленых твораў па ўсіх параметрах адпавядае паняццю «камерная музыка». Трохчасткавы 17-хвілінны твор, у аснове якога — пераасэнсаваная да непазнавальнасці тэма несмяротнага паланэза, па-сапраўднаму змястоўны і насычаны драматычным развіццём.

Усе астатнія опусы ў канцэрце, незалежна ад стылістыкі і прафесіяналізму іх стваральнікаў, хутчэй можна прылічыць альбо да салоннай музыкі, альбо да педагагічнага рэпертуару. А гумарэска Аляксандра Клеванца «Стары Хатабыч» для ансамбля баяністаў — выдатны акампанемент для народнага танца.

Узор салоннай музыкі par excellence — выразная і тонкая п'еса Ніны Сіняковай «Сляза анёла» з прысвячэннем Артуру Дэльмоні, выдатнаму скрыпачу, канцэртмайстру аркестра New York City Ballet. Ніна Сінякова скончыла кансерваторыю і аспірантуру ў Санкт-Пецярбургу ў Барыса Цішчанкі, шмат гадоў жыве ў ЗША, таму на радзіме яе творчасць пакуль ведаюць мала. П'еса відавочна постаавангардная, з адсылкамі (зрэшты, толькі адсылкамі) на дадэкафонію і пуантылізм. «Празрыстасць, чысціня, глыбіня, фарба, пачуццёвасць — ва ўсякім выпадку, гэта нейкія вобразы, якія заўсёды са мной, калі справа тычыцца падобнага роду музыкі», — кажа Сінякова пра свой твор. Прысвячэнне яна зашыфравала ў пачатковай інтанацыі «рэ-ля» (d-a) у партыі альта, на якую накладаюцца тыповыя корсакаўскія сыходныя хады па малых тэрцыях у арфы і флейты. Але гэты матыў не ўспрымаецца як паўнавартасная манаграма, паколькі ўзыходзячая квінта — занадта нейтральная (каб не сказаць — безаблічная) інтанацыя.

У процілегласць гэтаму п'еса Вячаслава Пяцько «Пахне чабор» для скрыпкі і фартэпіяна — спроба выйсці з тупіка, звярнуўшыся да формулы салоннай рамантычнай музыкі XIX стагоддзя. П'еса





зроблена па-майстэрску, з глыбокім разуменнем скрыпічнай тэхнікі і выразнасці. Аўтар па ўсіх правілах XIX стагоддзя выбудоўвае драматургію пачуццяў. Ён ведае, як напісаць фартэпіянны акампанемент, каб ён быў цікавым, але не заглушаў скрыпку. Спадзяюся, выдатная п'еса зойме годнае месца ў педагагічным і конкурсным рэпертуары. Ды канцэптуальнага і стылістычнага прарыву не адбылося. Аўтар з гэткім самым поспехам мог бы гарманізаваць «Зорку Венеру» (першая асацыяцыя, якая прыходзіць у галаву).

І нарэшце, п'есы з апорай на модную сёння стылістыку мінімалізму.

Троххвілінная п'еса Аляксандры Даньшовай «To the time» («Да часу») для марымбы і вібрафона. Дзівосны твор, у якім ёсць і бездакорная логіка развіцця, і настрой, і рытм сучаснасці. Мяркую, ён бы выклікаў фурор у культурнай прасторы «Корпус», дзе збіраецца прасунутая моладзь. П'еса, дарэчы, з вялікім поспехам выконвалася ў Германіі, дзе жыве Аляксандра. Але галоўны плюс гэтага твора — адначасова яго ж галоўны мінус. Ансамбль з марымбы і вібрафона гучыць свежа і чароўна, але толькі як эпізод, як фарба. Няма ўпэўненасці, што яшчэ адна п'еса ў падобным стылі дасць падобны эфект. Не кажучы ўжо пра экзатычнасць і рэдкасць самых інструментаў, якія існуюць часцей (як і арфа) у складзе вялікіх аркестраў. А ў перакладзе для фартэпіяна альбо, дапусцім, двух цымбалаў гэты эфект, безумоўна, знікне.

І дзве работы Ірыны Пяткевіч для струнных шчыпковых інструментаў. «Раніца ў Венецыі» для квартэта мандалін — чароўная мінімалісцкая п'еса, якая несумненна стане ўпрыгожваннем фестывалю «Мандалінісіма», а магчыма, і моладзевых музычных фэстаў. Кампазітарка па-майстэрску валодае прыёмамі мікраінтанацыйнага развіцця. Уся п'еса як быццам вырастае з ранішніх венецыянскіх званоў, і нават тэматычныя ўкрапванні і пераключэнні не ствараюць адчування абрываў, а выглядаюць элегантнай мазаічнасцю, змацаванай адзінствам рэфрэну. Што асабліва істотна, Ірына Пяткевіч адчувае прыроду мандаліны і мандаліннага ансамбля.

Другая п'еса кампазітаркі — «Месяцовы камень» для домры і фартэпіяна — таксама з элементамі мінімалізму, але бліжэй да рамантычнай традыцыі XIX стагоддзя. Уражанне, што фартэпіяна самім фактам прысутнасці ў ансамблі збівае нашых кампазітараў з мінімалістычнай сцежкі. Дый увогуле мінімалізм, паводле маіх назіранняў, у нас пакуль прыжываецца толькі адносна інструментаў ударных, ударна-шчыпковых (цымбалы) і струнна-шчыпковых — з іх адрывістым гукам і гулкай аўрай.

Варта сказаць некалькі слоў пра музыкантаў, што ўклалі шмат працы і душы ў выкананне твораў беларускіх аўтараў. Назаву толькі тых, хто ўразіў мяне больш за ўсё. Гэта лаўрэат міжнародных конкурсаў піяніст Аляксандр Данілаў, які вывучыў на памяць і з бляскам выканаў дзве найскладанейшыя, віртуозныя п'есы Уладзіміра Грушэўскага. Гэта Аляксандра Ганькова (марымба) і Ганна Сямёнава (вібрафон); Дыяна Гантарэнка (флейта), Уладзімір Купрыянаў (альт) і Аляксандра Лосева (арфа), яны здзівілі зладжанасцю, адточанасцю і глыбінёй пранікнення ў кампазітарскую задуму, хоць кантактавалі з аўтарамі выключна па інтэрнэце. Гэта трыа ў складзе Алесі Батальёнак (скрыпка), Яўгеніі Вінакуравай (віяланчэль) і Анастасіі Гулай (фартэпіяна). Гэта ансамбль мандаліністаў «Эстафета» (мастацкая кіраўніца Галіна Асмалоўская) і дамрыстка Надзея Лазуцкая. Гэта вучаніца ДМШМ №5, лаўрэатка міжнароднага конкурсу Ульяна Дзыгун, якая дзеля выканання п'есы Ганны Кароткінай нават апранулася ў кітайскі нацыянальны касцюм. І многія іншыя выканаўцы, чые энтузіязм і прафесіяналізм здольныя натхніць нашых кампазітараў на новыя творчыя здзяйсненні.



**Падчас канцэрта камернай музыкі.**
*Фота Сяргея Ждановіча.*

# Эдзі Тырманд: «Сваіх вучняў пазнаю на слых...»

**Ірына Мільто**

**Аляксандр Мільто**

У МУЗЫЧНЫМ ВЫКАНАЛЬНІЦТВЕ ЁСЦЬ ПРАФЕСІІ, ЯКІЯ ЧАСЦЕЙ ЗНАХОДЗЯЦЦА Ў ЦЕНІ, І НАВАТ НЕ ЎСЕ ПРАФЕСІЯНАЛЫ ЗАДУМВАЮЦЦА ПРА ІХ НАЙВАЖНЕЙШУЮ РОЛЮ Ў СІСТЭМЕ КУЛЬТУРЫ І МУЗЫЧНАЙ АДУКАЦЫІ. ВОЗЬМЕМ, ДА ПРЫКЛАДУ, КАНЦЭРТМАЙСТРА-АКАМПАНІЯТАРА. БЕЗ ЯГО НЕ АБЫДЗЕЦЦА НІВОДНЫ ВАКАЛІСТ, СТРУННІК, ДУХАВІК. КОЛЬКІ ТВОРАЎ МОЖА ВЫКАНАЦЬ БЕЗ СУПРАВАДЖЭННЯ СКРЫПАЧ, ВІЯЛАНЧЭЛІСТ, КЛАРНЕТЫСТ, СПЯВАК, ДЫРЫЖОР, ЯК ПРАВЯДЗЕ ЎРОК У КЛАСЕ?
МОЖНА ЛІЧЫЦЬ, ШТО КАНЦЭРТМАЙСТАР – АДЗІН З ГАЛОЎНЫХ У ПРАЦЭСЕ ВЫКАНАННЯ, А МІЖ ТЫМ ЁН ЗАЎСЁДЫ ЗНАХОДЗІЦЦА НА ДРУГІМ ПЛАНЕ. ТОЕ Ж МОЖНА СКАЗАЦЬ І ПРА ПЕДАГОГАЎ-КАНЦЭРТМАЙСТРАЎ – ПРА ІХ ВЯДОМА МАЛА. А БЕЛАРУСІ Ў ГЭТАЙ ГАЛІНЕ ЁСЦЬ ЧЫМ ГАНАРЫЦЦА, НАШЫ КАНЦЭРТМАЙСТРЫ З ГОНАРАМ ВЫСТУПАЮЦЬ НА МІЖНАРОДНЫХ КОНКУРСАХ І Ў КАНЦЭРТАХ З ВЯДОМЫМІ САЛІСТАМІ.
МНОГІЯ З ІХ – ВЫХАВАНЦЫ ЭДЗІ ТЫРМАНД, АДНОЙ З ЗАСНАВАЛЬНІЦ БЕЛАРУСКАЙ КАНЦЭРТМАЙСТАРСКАЙ ШКОЛЫ. ЯНА БОЛЬШ ВЯДОМАЯ Ў НАШАЙ РЭСПУБЛІЦЫ ЯК КАМПАЗІТАРКА, АЎТАРКА ХАРАВЫХ І КАМЕРНЫХ ТВОРАЎ, АЛЕ ЯЕ ГІСТАРЫЧНАЯ РОЛЯ Ў КАНЦЭРТМАЙСТАРСКАЙ СПРАВЕ БЕЛАРУСІ НЕ МЕНШ ЗНАЧНАЯ. ЯЕ ВЫХАВАНЦЫ РАСКАЖУЦЬ ПРА ЗАНЯТКІ Ў КЛАСЕ СВАЙГО ПЕДАГОГА. АЛЕ СПАЧАТКУ ХОЧАЦЦА ПРАПАНАВАЦЬ УВАЗЕ ЧЫТАЧА ЎСПАМІНЫ САМОЙ ЭДЗІ МАЙСЕЕЎНЫ ПРА ЯЕ ЦІКАВЫ ЖЫЦЦЁВЫ І ПРАФЕСІЙНЫ ШЛЯХ. ЯНЫ БЫЛІ ЗАПІСАНЫЯ Ў 1998 ГОДЗЕ.


1.

**Аляксандр Мільто: Эдзі Майсееўна, вы былі маёй першай настаўніцай музыкі, у якой я займаўся з 1 па 7 класы ў Сярэдняй спецыяльнай музычнай школе-дзесяцігодцы. Вы ніколі не ціснулі на вучня, заўсёды былі добразычлівая, умелі стварыць на ўроку даверлівую атмасферу. Памятаю, што з самага пачатку вялікую ўвагу звярталі на пявучасць гуку, музычнасць выканання. Але цяпер хацелася, каб вы распавялі пра сваё дзяцінства, пра тое, як прыйшлі ў музыку...**
– Я нарадзілася ў Варшаве і там жыла да 1939 года. Музыкай пачала займацца ў чатырохгадовым узросце, у нас дома стаяў раяль, праўда, на ім ніхто не іграў, паколькі мае бацькі з музыкай не мелі нічога агульнага, а проста любілі яе. Над намі, на наступным паверсе, жыла піяністка, яна чула, як я па клавішах «гуляю», і вырашыла, што ў гэтым нешта ёсць. Угаварыла маю маму, каб я стала ў яе вучыцца. На жаль, не магу цяпер сказаць, што займалася з вялікай ахвотай, але магу падзякаваць маці, якая настойлівасцю, сілай духу і любоўю прымусіла мяне займацца музыкай. Памятаю, як ні дзіўна, твор, які іграла ў дзяцінстве, калі споўнілася 5 гадоў. Гэта была ўверцюра «Селянін і паэт» Зупе. Мы выконвалі яе з маёй настаўніцай у чатыры рукі. Калі цяпер чую тую музыку, да мяне адразу вяртаюцца прыемныя ўспаміны.
Афіцыйна ў навучальнай установе пачала займацца ў 12 гадоў, да гэтага ўсе заняткі праходзілі дома, у мяне заўсёды былі выдатныя педагогі. Год правучылася ў школе імя Шапэна, яе праграма прыкладна адпавядала нашаму музычнаму вучылішчу. Мой педагог пасля года заняткаў сказаў: «Хопіць вам тут вучыцца, вам трэба ісці ў кансерваторыю».
Калі паступала туды, на наяўныя месцы прэтэндавала 300 чалавек, але я прайшла. Навучанне доўжылася 9 гадоў, цяпер я разумею, што туды ўвайшлі курсы вучылішча і кансерваторыі.
Адна з прафесараў, у якой займалася, была вучаніцай Ганны Есіпавай, а педагог да яе, таксама прафесар Варшаўскай кансерваторыі, вучыўся ў Канстанціна Ігумнава. Ён ставіўся да мяне выдатна, але мяне трэба было паўшчуваць. З астатнімі студэнтамі ён быў такі строгі, што выкідваў іх разам з нотамі з класа, аднак на мяне ніколі нават голас не павышаў, а гэта для майго характару было дрэнна. Я сама тое зразумела, пайшла да рэктара і папрасіла перавесці мяне да іншага педагога, да жанчыны, якая займалася ў Есіпавай. Ведала, што яна вельмі строгая, студэнты мне яе расхвальвалі, яе прозвішча было Яцына. Тут ужо я баялася прыйсці на заняткі, не вывучыўшы ўсё як мае быць.
У 1939 годзе я павінна была скончыць кансерваторыю, але пачалася Другая сусветная вайна. Як і астатнія, я не магла ўявіць, што яна будзе такой страшнай і доўгай, думала, скончыцца праз тры месяцы. У Польшчы ўжо было неспакойна, і я вырашыла паехаць давучвацца ў Мінск, бо там яшчэ мірна і ціха.
Мой план быў такі: скончу ў Мінску кансерваторыю і вярнуся дадому, але лёс распарадзіўся іначай, больш сваіх родных я не ўбачыла. Атрымлівала ад іх лісты, пасылала пасылкі, бо яны там ужо галадалі. Так працягвалася, пакуль не пачалася вайна паміж немцамі і Савецкім Саюзам.
Эвакуявалася я ў Фрунзэ і там працавала канцэртмайстрам у оперным тэатры. А наогул дзе толькі ні працавала: у дзіцячым доме музычным кіраўніком, выкладала фартэпіяна, акампанавала балету, але асноўная праца – у тэатры. Вярнулася ў Мінск толькі ў 1948 годзе. Да гэтага прыязджала сюды, каб даведацца, ці змагу аднавіцца ў кансерваторыі. Тады рэктарам быў Мікалай Ільіч Аладаў, ён мяне памятаў, таму што я іграла на фартэпіяна добра. Калі прыехала з Варшавы ў Мінск, гэта каціравалася вельмі някепска.
Аладаў прапанаваў працаваць канцэртмайстрам, але трэба атрымаць урадавае запрашэнне, каб мяне з Фрунзэ адпусцілі. Для гэтага і паехала ў Мінск

падчас адпачынку, пайшла адразу ў кансерваторыю. Прытуліў мяне Генрых Вагнер, дапамог нам з мужам знайсці пакой і ўгаварыў, каб пайшла вучыцца па спецыяльным фартэпіяна да Рыгора Шаршэўскага. Да вайны я больш за год займалася ў Аляксея Клумава, а пасля вайны мяне ўзялі адразу на пяты курс. Паралельна пачала працаваць канцэртмайстрам. Студэнтаў было мала і канцэртмайстраў таксама мала, а ў кансерваторыі вучыліся і вакалісты, і струннікі, і духавікі, акампанаваць не было каму. Калі заканчвала кансерваторыю, разам са мной выпускаліся ўсяго 5-6 чалавек.

**Толькі піяністаў?**

— Не, усіх. Гэта быў першы пасляваенны выпуск. Большасць мужчын прыйшлі пасля войска, таму студэнтаў мала. Пасля заканчэння вайны кансерваторыя пачала працаваць у 1945 ці ў 1946 годзе. Адначасова я паступіла на кампазіцыю і была першай студэнткай Багатырова. Тады ён толькі пачынаў займацца педагогікай, праз некалькі гадоў стаў рэктарам кансерваторыі пасля Аладава.

Яшчэ ў Варшаве я сачыняла лёгкую музыку, мяне нават павінны былі прыняць у Саюз — не кампазітараў, а эстрадных аўтараў і выканаўцаў. Тады лічылася вялікім гонарам патрапіць у гэтае аб'яднанне. Дарэчы, яго кіраўніком быў Ежы Пецерсбурскі, аўтар музыкі песень «Утомленное солнце» і «Синий платочек».

Але вернемся ў Менск. Тут пасля кансерваторыі я працавала канцэртмайстрам, прычым ледзь не ва ўсіх класах, у тым ліку духавых, струнных, але больш за ўсё, помню, вакальных і харавых. Да гэтага яшчэ працавала ў музычнай вучэльні, а потым прыйшла ў Спецыяльную музычную школу-дзесяцігодку, дзе адным з першых маіх вучняў быў Саша Мільто, і няхай ён пра гэта заўсёды памятае...

**Заўсёды памятаю маю першую настаўніцу, як гэта можна забыць!**

— Аддзяленне кампазіцыі я скончыла ў 1953 годзе...

**Эдзі Майсееўна, наша гутарка ўсё ж прысвечана створанай вамі канцэртмайстарскай школе, таму давайце пагаворым пра тое, як вы сталі выкладаць канцэртмайстарскі клас і як ствaралася ваша педагагічная сістэма. Многія ведаюць вас як аднаго з вядучых беларускіх кампазітараў, а што падштурхнула выкладаць менавіта канцэртмайстарства, а не кампазіцыю?**

— Калі б я не займалася кампазіцыяй, то не ўзнікла б ніякай сістэмы, таго, пра што згадваюць мае вучні. Тое, што я пачала выкладаць канцэртмайстарскі клас, — чыстая выпадковасць. Да вайны акампанавала амаль ва ўсіх класах кансерваторыі. Пасля вайны была канцэртмайстрам у вакальных класах, у тым ліку ў жонкі Багатырова — Наталлі Савіцкай, але больш за ўсё іграла ў харавікоў, у прыватнасці ў Іллі Гітгарца.

Сваю педагагічную дзейнасць пачынала з выкладання спецыяльнага фартэпіяна, але потым мне прапанавалі весці канцэртмайстарскі клас. Як яго выкладаць, паняцця не мела. Майстры гэтай справы Сямён Талкачоў і Георгій Пятроў казалі мне: «Мы вам дапаможам, падкажам, што і як». Але, на жаль, ніхто мне нічога не падказаў. Памятаю, як прыйшла на першыя заняткі са студэнтам, у мяне ногі падкошваліся, не ведала, што гаварыць. Але студэнт ведаў менш, чым я, і таму было што падказаць.

У 50-я гады я прыйшла на канцэртмайстарскую кафедру — гэта павінна памятаць Ларыса Талкачова, яна была маёй першай студэнткай, памятаю яе і Наташу Парадоўскую. За ўсё я плаціла сваімі слязьмі. Нічога не ведала, ніякіх асаблівых правілаў, якія потым перадавала сваім студэнтам. Яны ўжо не набівалі сабе гузоў, я ўпэўненая, яны ўсе пайшлі з кансерваторыі гатовымі да працы.

У Варшаве я вывучала і харавую справу, потым, паўтару, вучылася кампазіцыі — і шмат зразумела ў тым, як трэба запісваць ноты і як іх трэба чытаць. Калі давала іграць сваё сачыненне камусьці, высвятлялася, што не ўсё ў нотным тэксце я выпісала дасканала. Тады ў мяне расплюшчыліся вочы на працу канцэртмайстра-педагога, які павінен папярэдзіць, зберагчы студэнта ад памылак канцэртмайстра. Чым далей, тым больш.

**Згадайце, калі ласка, сваіх першых вучняў...**

— Тады я была яшчэ маладая, мне ўсё здавалася цікавым. На першых уроках дрыжалі рукі і наогул усё, што магло дрыжаць ад страху, потым паступова прыстасавалася. Можна сказаць, я навучыла сама сябе. Тут падзейнічала правіла жыцця: калі чагосьці не ўмееш — вучы іншых. У дадзеным выпадку гэтае выказванне цудоўна адыграла сваю ролю. Можа, тады я пра гэта не думала, але цяпер азіраюся назад і бачу, што ў мяне не было ніякіх трафарэтаў — рабіць так ці так.

Усё ішло ад практыкі не толькі піяніста, але і кампазітара. Напрыклад, памятаю, як прынесла сваё сачыненне канцэртмайстру, дарэчы, маёй жа вучаніцы Ларысе Максімавай, каб яна вывучыла са спеваком. Вывучыла. Я пытаюся: «А чаму вы тут так доўга трымаеце ноту, а тут так хутка здымаеце?» Яна мне кажа: «Паглядзіце, вы так напісалі». І вось з гэтага моманту зразумела, у якой ступені канцэртмайстру патрэбная дакладнасць. Гэта адзін выпадак. Было і шмат іншых.

**Калі можна, усё-ткі згадайце сваіх першых вучняў па канцэртмайстарскім класе.**

— Гэта было вельмі даўно, дзесьці ў 1956-57 гадах. Першыя вучні не планавалі быць прафесійнымі канцэртмайстрамі-акампаніятарамі. Неўзабаве пасля вайны працы было шмат, і на кваліфікацыю мала хто глядзеў. У кансерваторыі выкладаў вядомы канцэртмайстар Сямён Талкачоў, я імкнулася раўняцца на яго. Спачатку ўвесь час атрымлівала заўвагі ад яго — тое не так, іншае не гэтак — і на гэтым вывучылася. Паступова стварылася сістэма, якую ўвесь час удасканальвала. Усё ішло ад жыцця, яно дыктавала, як і што. Вучылася, паўтару, сама ў сябе, знойдзенае імкнулася перадаць студэнтам. Па выніках маіх вучняў зразумела: гэта было не так ужо і дрэнна.

**Каля чатырох дзесяцігоддзяў вы выкладалі канцэртмайстарства — ці вывелі нейкія прынцыпы гэтага мастацтва?**

— Думаю, сапраўды так. Мае вучні цяпер кажуць, што я стварыла ўласную школу, з гэтым цалкам згодная. Можна сказаць, маўляў, ад сціпласці я не памру, але тут той выпадак, калі адчуваю сябе на кані: тое, што я кампазітар і піяністка, дапамагло мне стварыць гэтую сістэму. З чаго яна складаецца? Трэба прытрымлівацца таго, што напісаў аўтар.

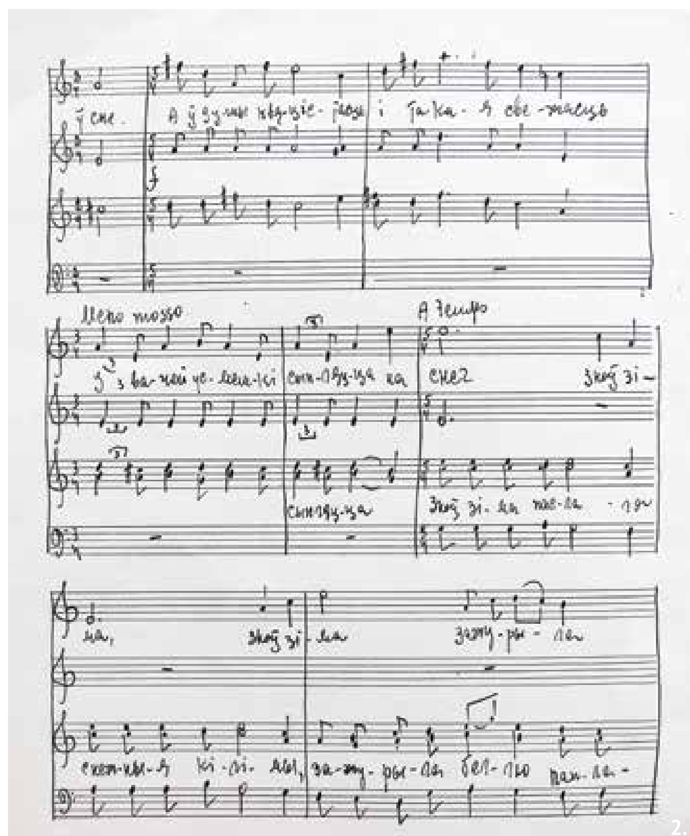
Тут галоўную ролю адыгрывала мая кампазітарская дзейнасць. Калі я пісала менавіта так, дык чаму гэтага не хацеў, напрыклад, Чайкоўскі, Рахманінаў, з якімі не падумайце, што раўняюся. Проста я спрабавала зразумець у кожнай дадзенай фразе, што тут хацеў выказаць кампазітар, чаго ён дамагаўся. Вось, напрыклад, Рахманінаў: ён цудоўна іграў свае рамансы, як ён іх граў — так і запісаў. І канцэртмайстар павінен усё прачытаць, што напісана паміж радкоў, не прапусціць нічога з таго, што хацеў сказаць кампазітар, ставячы тут акцэнт, там крэшчэнда, дзімінуэнда, ноту з кропкай, паўзу. Я зразумела, што трэба жалезна трымацца такога прынцыпу.

Яшчэ адна важная рэч, да якой я імкнулася, — умець чуць сябе. Трэба вельмі ўважліва слухаць, якія гукі ў цябе атрымліваюцца, што яны ўвасабляюць, важна дакапацца, чаго хацеў тут аўтар, чаму ён так напісаў. Тут я даходзіла да дзівосных момантаў: напрыклад, чаму напісана чвэрць, а не чвэрць з кропкай? Гэта цэлая навука запісу нот і чытання гэтых нот. Мне здаецца, уменне іх чытаць і іграць дакладна — галоўная задача не толькі канцэртмайстра, але і наогул усякага музыканта-выканаўцы. Кампазітар, калі піша, ён жа чуе сваю музыку і хоча, каб было сыграна так, як ён чуе.

У мяне неяк здарыўся вельмі сумны выпадак. У Маскве павінен быў выконвацца адзін з маіх твораў, якім я ганарылася. Ён быў напісаны для скрыпкі, і я, натуральна, вельмі хацела сустрэцца з маскоўскай скрыпачкай, якая мелася яго выконваць. Яна абурылася: «Што вы, што вы, я іграла Шастаковіча, Хачатурана, я заслужаная артыстка, я ўсё ведаю!» Я пярэчу: «Ведаю, як у нас заслужаныя артысты часам іграюць нотны тэкст. Ведаю, што яны разумеюць лепш за кампазітара, тым больш беларускага кампазітара, ды яшчэ і жанчыны ў дадатак». Потым, калі я пачула ў канцэрце ўласнае сачыненне, каб там не была названая маё прозвішча, ніколі б не здагадалася, што гэта напісала я. Была ў такой ступені засмучаная, ажно, верце не верце, напілася потым. Пайшлі ў рэстаран з нашымі кампазітарамі, я выпіла і зрабілася потым вельмі вясёлая, так стрэс паступова прайшоў.

Што хачу сказаць? Трэба ўважліва разбірацца ў тэксце, дакладна перадаваць напісанае кампазітарам. Сваіх вучняў пазнаю па іх ігры: я магу на іх не глядзець, не ведаць, хто грае, але што гэта мая школа, на слых адразу даведаюся. І не толькі я. Усе мае былыя вучні, якія цяпер займаюцца выкладчыцкай працай, таксама імкнуцца зразумець сутнасць музычнага твора, дасягаюць годных вынікаў, працягваюць маю справа, і я гэтым вельмі ганаруся.

**Канцэртмайстарская дзейнасць вельмі шматаблічная: праца ў оперы, філармоніі, у спорце, з харавікамі, з сімфаністамі — вы падзялялі сваіх студэнтаў па гэтых кірунках або навучалі іх агульным прынцыпам?**




— Вядома, агульным прынцыпам, бо ноты напісаны і трэба выканаць тое, што напісана аўтарам. Канцэртмайстру ўсё роўна, іграе ў балеце ці акампануе салісту, ён павінен разабрацца ў тым, што напісаў аўтар, і выканаць гэта. Калі сумленны музыкант. Потым, калі будзе акампанаваць у балеце ці фізкультурнікам, яму трэба іграць гучней, чым са скрыпкай ці іншым інструментам. Але ў любым выпадку нотны тэкст павінен быць выкананы ідэальна, інакш атрымліваецца халтура.

**Эдзі Майсееўна, вы кажаце, што ў нотах усё напісана, усё пазначана — гэта датычыць і сучаснай музыкі?**

— Вядома, тут іншыя метады запісу, гэта магу сказаць і як кампазітар, але і такі нотны тэкст таксама трэба імкнуцца перадаваць дакладна.

**Ці ёсць у вас любімыя аўтары ў сучаснай музыцы?**

— Для мяне ўсе аўтары, з якімі сустракаюся ў працы ці як слухач, любімыя. А тыя, што не падабаюцца, я з імі не сустракаюся, у мяне ёсць права выбару. Мне здаецца, прафесійная музыка знойдзе выканаўцаў, якія зразумеюць яе, трэба толькі быць пісьменным інтэрпрэтатарам.

**Каго вы бачыце прадаўжальнікам сваёй педагагічнай сістэмы?**

— Гляджу, як працуе наша канцэртмайстарская кафедра, і бачу, што ўсе выкладчыкі, за выключэннем аднаго чалавека, навучаныя мной. Я вельмі задаволена іх працай. Уражанне, што яны ўсё знойдзенае і перададзенае мной пашыраюць і паглыбляюць.

Магу сказаць: мне вельмі падабаецца мая праца, звязаная з канцэртмайстарствам, бо яна аб'ядноўвае ў сабе ўсё — оперную музыку, інструментальную, вакальную, сімфанічную.

Пашырае музычныя далягляды. Напрыклад, калі праходзілі оперныя клавіры, трэба было ведаць інструментоўку — які інструмент, што іграе, улічваць іх тэмбры.

У Оперным тэатры працуе адна мая былая студэнтка, вядомы цяпер канцэртмайстарка, заслужаная артыстка Беларусі Ларыса Талкачова — і паказвае выдатныя вынікі. Але яна ў маім класе ўжо была прывучаная да таго, каб знаёміцца з партытурай, ведаць гучанне інструментаў.

**Вы маеце шчасце бачыць, як творча рэалізаваліся вашы лепшыя вучні. Ці ўсе апраўдалі вашы надзеі? Назавіце вашых улюбёнцаў, калі можна.**

— У мяне столькі ўлюбёнцаў, што, напэўна, не хопіць часу назваць іх усіх. І гэта будзе не шчыра, магу кагосьці забыцца. Таму лепш нікога не назаву. Ёсць такія, якія выдатна займаюцца са студэнтамі, паказваюць добрыя вынікі, і я шчаслівая, калі гэта чую. Тады разумею, што жыла і працавала не дарма. Ⓜ

**1. Эдзі Тырманд.** *Фота з архіва Юліі Андрэевай.*
**2. Нотная старонка твора Эдзі Тырманд «Падаюць сняжынкі» на верш Паўлюка Труса. Аўтограф.**
**3. Тыдзень дзіцячай музыкі. Музычная школа 11-годка. 1970-я.**
**4. Афіша творчай вечарыны кампазітара ў Белдзяржкансерваторыі. 1987.**
*Фота прадастаўлена Беларускім дзяржаўным архівам-музеем літаратуры і мастацтва (2–4).*





З 14 мая да 21 ліпеня 2019 у Маскве ладзіцца **XIV міжнародны тэатральны фестываль імя Антона Чэхава** — без перабольшання, адна з галоўных падзей тэатральнага жыцця Расійскай Федэрацыі. За час свайго існавання (з 1992 года) фэст прымаў плеяду сусветна вядомых зорак — Джорджа Стрэлера, Пітэра Брука, Пітэра Штайна, Патрыса Шэро і шмат якіх іншых, разам з тым развіваючы праграмы папулярызацыі айчыннага тэатральнага мастацтва ў свеце, такія як праграма расійскага тэатра на Авіньёнскім фестывалі альбо рускія сезоны ў Бразіліі, Японіі, Калумбіі ды іншых краінах. Сёлета ў фэсце возьмуць удзел дваццаць два тэатры з усяго свету, сярод найцікавешых пастановак — «Рэха Вечнасці» («Шанхайскі балет»,


1.


2.

харэограф Патрык Дэ Бана, сюжэт узяты са старажытнакітайскай літаратуры — з легенды пра імператара Сюань-Цзюя і наложніцы Ян Гуйфэй, рамантычная і трагічная гісторыя на тэму кахання, якое прыносіцца ў ахвяру доўгу), «Бура» (Гамбургскі «Тэатр Талія» паводле п'есы Уільяма Шэкспіра, рэжысёр — Етэ Штэкель, сцэнограф — Фларыян Лёшэ; у спектаклі заняты джазавы гурт Prospero's Band of Spirits, бо жывая джазавая музыка абяцае непаўторнае ўражанне марскога шторму, які адбываецца — у алегарычным альбо наўпроставым сэнсе — на сцэне), «Вано і Ніко» (тэатр імя Шата Руставелі, Тбілісі; аўтар п'есы паводле апавяданняў Эрлома Аўхледзіяні і рэжысёр — Роберт Стуруа; паэтычнае, метафарычнае дзеянне пра парадаксальную і непрадказальную плынь жыцця, з выгляду — пераасэнсаванне байкі пра двух маладых людзей, Вано і Ніко, якія стаміліся быць добрым ды злым і вырашылі памяняцца месцамі).



3.





4.

З 20 па 27 мая ў Цімішаары (Румынія) адбудзецца **Еўрарэгіянальны тэатральны фестываль — TESZT**. Адной са сваіх задач фэст мае стварэнне агульнай платформы для тэатральнага мастацтва на падставе розных еўрапейскіх культур: арганізатары адзначаюць, што ў рэгіёне існуе мноства тэатраў, якія могуць знаходзіцца на вельмі невялікай геаграфічнай адлегласці і быць пры гэтым цалкам ізаляванымі адзін ад аднаго выключна праз псіхалагічныя прычыны. «Мы пачалі TESZT (у 2009 годзе), маючы на мэце пераўтварэнне нашага тэатра адзін раз на год у месца, дзе б кожны, хто мае дачыненне да тэатральнага жыцця рэгіёна, меў бы нагоду сустрэцца і адсвяткаваць сустрэчу. Сёння мы ўсведамляем, што фестываль паспеў зрабіцца адной з самых істотных


5.

культурных падзей рэгіёна, з праграмай, якая, акрамя тэатральных адвісішчаў, мае таксама канцэрты, выставы і іншыя разнастайныя дадатковыя прапановы». Летась сярод адметных, інтрыгуючых і эпатажных драматычных пастановак у афішы значылася «П'еса для чатырох актораў ды некалькіх свінняў, ды некалькіх кароваў, ды некалькіх коняў, а таксама прэм'ер-міністра ды каровы Мілкі, ды некалькіх мясцовых, а таксама інтэрнацыянальных інспектараў». Трагікамедыя ў пастаноўцы Блерты Незірадж апавядае пра тое, як Косава вырашыла заняць месца Вялікабрытаніі ў Еўрасаюзе, раз ужо той у сувязі з Брэкзітам месца адавочна не патрэбнае. «Першапачатковы» дакумент, атрыманы ўладамі, завецца «Косава і 3000 простых прадпісанняў на шляху ў Еўропу». Усё насельніцтва мабілізуецца — і людзі, і жывёлы; галоўнае, што ў гэтым дзеянні неабходна апярэдзіць Сербію...

З 26 па 28 красавіка ў Коста Меза (частка гарадской агламерацыі Лос-Анджэлеса, ЗША) ладзіцца **Дваццаць другі Ціхаакіянскі фестываль драматургаў**. З 1998 года фестываль з'яўляецца месцам першай дэманстрацыі выключных драматургічных твораў, часам у выглядзе падрыхтаванага адвісішча, але часцей у фармаце аўтарскай чыткі, збіраючы тэатральных адмыслоўцаў з усёй краіны. Сёлета будуць прэзентаваныя пяць сцэнічных чытанняў і дзве падрыхтаваныя сусветныя прэм'еры: «Бедныя жоўтыя рэднэкі» (Куі Нгуен, рэжысёр Мэй Андралес, драматургія Кімберлі Колбурн: Тонг і Куанг, два в'етнамскія бежанцы (чым сынам і з'яўляецца аўтар, Куі Нгуен) на пачатку 1980-х намагаюцца будаваць сваё жыццё ў чужой і незнаёмай краіне пад назвай «Арканзас») і «Аўчарка» (што пачынаецца як гісторыя кахання паміж двума кліўлендскімі паліцыянтамі — афраамерыканскай жанчынай і белым мужчынам, — набывае нечаканы паварот, калі ён, выконваючы службовыя абавязкі, забівае маладога мурына).

**XIV МІЖНАРОДНЫ ТЭАТРАЛЬНЫ ФЕСТЫВАЛЬ ІМЯ АНТОНА ЧЭХАВА**

**1. «Бура». «Тэатр Талія» (Гамбург, Германія).**
**2. «Вано і Ніко». Тэатр імя Шата Руставелі (Тбілісі, Грузія).**
**3. «Рэха Вечнасці». «Шанхайскі балет» (Кітай).**
**4. «Гамлет». Тэатр Рэспублік (Капенгаген, Данія).** *Фота Марціна Тулініуса. Фота з сайта chekhovfest.ru.*

**ЕЎРАРЭГІЯНАЛЬНЫ ТЭАТРАЛЬНЫ ФЕСТЫВАЛЬ — TESZT**

**5. «П'еса для чатырох актораў ды некалькіх свінняў, ды некалькіх кароваў, ды некалькіх коняў, а таксама прэм'ер-міністра ды каровы Мілкі, ды некалькіх мясцовых, а таксама інтэрнацыянальных інспектараў».** *Фота з сайта teszt.ro.*

# «Вартавыя Тадж-Махала» Раджыва Джозэфа ў тэатральнай прасторы «Ок16»









## ПРЫГАЖОСЦЬ СВАБОДНАГА ВЫБАРУ

**Кацярына Яроміна**

Калі б пастаноўку Аляксандра Янушкевіча патрабавалася ахарактарызаваць некалькімі словамі, то сярод іх былі б «прастасць», «літаральнасць» і, што зусім не дзіўна, калі пазнаёміцца з п'есай ды ўзяць пад увагу асобу мастачкі Таццяны Нерсісян (а менавіта яна працавала над спектаклем), «прыгажосць».

Упершыню «Вартавыя Тадж-Махала» амерыканскага драматурга Раджыва Джозэфа пабачылі сцэну ў Нью-Ёркскім Atlantic Theater у 2015 годзе, і адразу ж п'еса была адзначана некалькімі прэміямі, што прысуджаюцца оф-брадвейскім пастаноўкам. Неўзабаве гэтую гісторыю зноў увасобілі ў ЗША, а потым у Лондане і Сінгапуры, а ў 2016-м падчас лабараторыі «Lark + Любімаўка» «Вартавых Тадж-Махала» пераклалі на рускую мову (пераклад Гульнары Сапаргаліевай, адаптацыя Радзівона Бялецкага). Мінская пастаноўка, ажыццёўленая Цэнтрам візуальных і выканальніцкіх мастацтваў «АРТ Карпарэйшн» на пляцоўцы «Ok16», стала першым рускамоўным тэатральным увасабленнем тэксту Джозэфа.

У «Вартавых Тадж-Махала» Раджыў Джозэф звярнуўся да легенды, паводле якой пасля ўзвядзення маўзалея яго заснавальнік Шах-Джахан загадаў адсекчы рукі ўсім майстрам, што працавалі над гэтым цудам свету, бо вырашыў: нічога прыгажэйшага не павінна з'явіцца пад сонцам. Два сябрукі — адзіныя дзейныя асобы спектакля — выконваюць загад, і канфлікт актывізуецца. Крыху летуценны, жыццялюбны Бабур прагне спазнання свету, ён прыдумляе фантастычныя вынаходніцтвы, пакутуе пасля здзейсненага і нават вырашае забіць Шах-Джахана, каб «прыгажосць ажыла». Хумаюн, сын камандуючага варты, дакладна ведае: толькі выконваючы свае абавязкі можна ўтрымаць раўнавагу ў свеце, і спрабуе адмежавацца ад любых сумневаў верай у гэтую «аксіёму». Сябры быццам рэпрэзентуюць розныя спосабы стаўлення да свету, асэнсавання і перажывання сваіх дзеянняў. Здаецца, гэта зусім не новая праблематыка — як і закранутыя ў п'есе тэма ўзаемаадносін асобы і ўлады (што можа набываць пачварныя формы), адказнасці за свае ўчынкі, філасофскія разважанні аб прыгажосці і яе прыродзе. Не новая, але ўсё яшчэ актуальная.

Дзеянне «Вартавых Тадж-Махала» адбываецца ў

першай палове XVII стагоддзя, аднак яго звязанасць з сучаснасцю відавочная. І рэч не толькі ў такіх займальных момантах, як сон Бабура, дзе яго фантастычнае вынаходніцтва, «аэраплат», здольнае ўзняць чалавека да зорак і даць яму свабоду, ператвараецца ў знішчальную зброю. Аляксандр Янушкевіч амаль літаральна даводзіць, што праблематыка «Вартавых Тадж-Махала» тычыцца кожнага. Акцёры Аляксандр Рацько (Бабур) і Іван Кушнярук (Хумаюн) сядзяць сярод гледачоў і толькі праз некаторы час пераўвасабляюцца і спускаюцца на сцэну, каб заняць свой пост ля сценаў Тадж-Махала: кожны з нас патэнцыяльны Бабур ці Хумаюн, у кожнага ёсць магчымасць сутыкнуцца з тым самым выбарам.

Без патрэбы рэжысёр не ўскладняе п'есу Джозэфа, а наследуе тэксту, узмацняе ягоныя асобныя аспекты. Ці не галоўным прыёмам, ужытым Аляксандрам Янушкевічам і мастачкай Таццянай Нерсісян, у якім пазнаецца рука лялечнікаў, з'яўляецца выкарыстанне рухомых скульптурных касцюмаў-абалонак Бабура і Хумаюна, што па сваім вырашэнні нагадваюць воінаў Тэракотавай арміі. Аднолькавасць скульптур-касцюмаў падкрэслівае абязлічанасць людзей, службоўцаў з пэўным функцыяналам — і толькі. Праз узаемадзеянне акцёраў Івана Кушнерука і Аляксандра Рацько з гэтымі абалонкамі (а іх канструкцыя дазваляе і цалкам схавацца за маскай-роляй, і ўтульна ўладкавацца ўсярэдзіне) даходліва выяўляюцца на візуальным узроўні ваганні паміж абавязкамі ды пачуццямі, жаданне і немагчымасць адмежавацца ад здзейсненага ўласнымі рукамі злачынства. Дарэчы, адсутнасць рук у скульптурных «абалонак» выглядае вельмі важнай дэталлю. Рукі падкрэсліваюць выразны кантраст з застылымі «строямі» металічнай фактуры. І менавіта рукі становяцца адным з самых яркіх вобразаў спектакля: бутафорскія белыя — майстроў-стваральнікаў Тадж-Махала — ды жывыя акцёрскія, яны ўсе ўспрымаюцца сімвалам чалавечай асобы, розуму, таленту — таго, што ўвасабляе прыгажосць і свабоду.



Візуальнае рашэнне спектакля, вельмі густоўнае, увогуле выяўляе багацце простасці. Графічнае, мінімалістычнае, пабудаванае на двух дамінуючых колерах, белым і чорным, на выкарыстанні геаметрычных формаў, яно стварае мадэль дуалістычнага сусвету пастаноўкі. У ёй няма паўтонаў, а ёсць толькі супрацьлегласці: прыгажосць і яе знішчэнне, свабода выбару і сляпое выкананне абавязкаў, учынак і яго наступствы. Вакол цэнтра гэтага сусвету, чорнага круга, па зададзенай ім адзінай магчымай траекторыі-арбіце і рухаюцца касцюмы-абалонкі Бабура і Хумаюна. Вось толькі гэты цэнтр, месца канцэнтрацыі ўлады, блізкасць да якой забяспечвае магчымасць «добра есці», хутка абарочваецца лужынай, поўнай бруду, крыві і адсечаных рук тых, хто ствараў Вялікую Прыгажосць.

Калі параўноўваць гэты спектакль з іншымі работамі Аляксандра Янушкевіча, «Вартавыя Тадж-Махала» не могуць пахваліцца маштабнасцю. Але змена фармату прываблівае. Немалаважна і тое, што пры ўсёй выразнасці рэжысуры і сцэнаграфіі ў фокусе ўвесь час знаходзяцца акцёры. Сваю ролю тут адыграе, безумоўна, характар п'есы і камернасць пляцоўкі «Ok16», дзе навідавоку кожны рух і эмоцыя. Пакуль больш упэўнена ў пастаноўцы выглядае Аляксандр Рацько, хоць вобраз Хумаюна ў Івана Кушнерука падаецца больш складаным. Але абодва акцёры разам з рэжысёрам выдатна перадаюць адну з найлепшых якасцей п'есы Джозэфа — віртуозную змену настрояў: ад камічнага да злавеснага і філасофскага. Аляксандр Янушкевіч увогуле быццам дазваляе тэксту Раджыва Джозэфа вызначаць усё ў сваім спектаклі, але гэтае адчуванне зманлівае і знікае ў фінале.

П'еса і яе героі падаюцца вельмі паслядоўнымі і праз гэта ў нечым адназначнымі: сутыкнуўшыся з чарговым выбарам паміж выкананнем загаду і мараллю, уладай і прыгажосцю, Хумаюн, як і раней, абірае першае. У сцэнічным творы Аляксандра Янушкевіча выбар гэтага персанажа невідавочны. Але мне асабіста вельмі хочацца верыць, што Хумаюн абірае прыгажосць. Бо прыгажосць у спектаклі «Вартавыя Тадж-Махала» — гэта не толькі адцягнены філасофскі панятак. Прыгажосць — гэта свабода, гэта чалавек, які мае годнасць і не баіцца думаць, адчуваць, гаварыць, рабіць свядомы выбар і несці за яго адказнасць.

## ПАД ЗГАСАННЕ ТАДЖ-МАХАЛА

**Лізавета Каліверда**

Дзве статычныя фігуры вояў, якія нібы сышлі з барэльефаў індыйскіх храмаў, пільна назіраюць за гледачамі праз пустыя вачніцы. Стражнікі ахоўваюць перліну індыйскай культуры, адкідаючы велізарныя чорныя цені на заднік сцэны, што пераліваецца то ультрамарынавым, то каралавым. Гэтае відовішча на пачатку спектакля зачароўвае да стану «сцэнаграфічнага» трансу, і не адразу заўважаеш: дзеянне даўно пачалося. Тут, пасярод глядзельні, акцёры Іван Кушнярук і Аляксандр Рацько вызваляюцца ад звыклага адзення, застаюцца ў белым і павольна, нібы ўваходзячы ў храм, апынаюцца на сцэне. Яны займаюць пустэчу ўсярэдзіне статычных фігур, удыхаюць жыццё ў халодны метал, робяцца «душамі» персанажаў Бабура і Хумаюна.

Гэтая магія, а лепш сказаць — сакрамант спектакля Аляксандра Янушкевіча ўсталёўвае нябачную сувязь паміж Індыяй XVII стагоддзя і сённяшнім днём. Адчуванне чагосьці незвычайна знаёмага і нават роднага выклікае і велізарны зіхатлівы экран-хмарачос на заднім плане — сучасная інтэрпрэтацыя Тадж-Махала. І тыя самыя персанажы — простыя хлопцы, выхадцы з такога ж самага грамадства... што і мы з вамі? Улада разбурае іх з сярэдзіны і заганяе ў межы абставінаў. Выйсці за іх здолеюць адзінкі. Даспехі персанажаў нагадваюць вечкі ад фараонавых саркафагаў і робяцца візуальным увасабленнем абмежаванняў. Яны скоўваюць рухі, пакідаючы адзіна магчымую траекторыю: па коле. Абмежаваны і жыццёвы выбар герояў, і толькі іх думкі немагчыма замкнуць. І думкі лунаюць.

Седзячы ў басейне з «крывёю» і сотняй пластыкавых рук, якія Бабур і Хумаюн толькі-толькі паадсякалі дзвюм тысячам чалавек, яны проста, будзённа гутараць. На кантрасце з крывавымі падзеямі разважаюць пра жыццё і мараць пра будучыню. Іх прыземленае жаданне зрабіцца вартавымі ў імператарскім гарэме выклікае ўсмешку. Героі танчаць на падлозе, здзяйсняючы эратычныя рухі пад рытмічную музыку, імітуюць позы з Камасутры.

Але неадпаведнасць светлага ўнутранага свету і жорсткай рэальнасці ў выніку ламае персанажаў. У п'есе Раджыва Джозэфа падчас ночы «сарака тысяч рук» канцавіны Бабура камянеюць, а Хумаюн слепне ад крыві. Аляксандр Янушкевіч змяняе гэтую важную сцэну. Пра сваю слепату Хумаюн паміж іншым прамаўляе колькі разоў, седзячы ў брудзе-крыві знявечаных майстроў — будаўнікоў Тадж-Махала. Абраны персанажамі шлях гвалту, як балота, засмоктвае абодвух хлопцаў і пэцкае не толькі адзенне, але і душы. А чалавек, які здрадзіў самому сабе, рана ці позна прадасць таго, каго зусім нядаўна называў сваім «баі» (братам).

Цяпер адзінае, што аб'ядноўвае Бабута з былым сябрам, — гэта святло Тадж-Махала. Безабаронны, вартавы ляжыць на падлозе, нібы ў склепе, затулены сваімі даспехамі, і з дзіцячай наіўнасцю ў голасе звяртаецца да здрадніка-сябрука... А тым часам святло Тадж-Махала згасае — для абодвух персанажаў. Толькі мы ўсё яшчэ бачым яго.

**Аляксандр Рацько (Бабур) і Іван Кушнярук (Хумаюн) у «Вартавых Тадж-Махала».**
*Фота Сяргея Ждановіча.*

# **Мастацтва** гульні і самастойнасці

## V МІНСКІ МІЖНАРОДНЫ ТЭАТРАЛЬНЫ ДЗІЦЯЧЫ ФОРУМ «КРОКІ»

**Жана Лашкевіч**



1.

З 2011 года форум гадавалі ў літаральным сэнсе, як дзіця, качалі, як яечка, ды пасвілі, як авечку, трымалі за руку, падстаўлялі плячук — кіраўніцтва сталічнай Дзіцячай школы мастацтваў № 2 і супрацоўнікі Мінгарвыканкама. Некаторым з удзельнікаў-выканаўцаў цягам шасці гадоў запар (аж па тры разы!) выпала паўдзельнічаць у спектаклях «Крокаў». Сэнс гэтага ўдзелу палягаў у тым, каб крок па кроку прасачыць, як дзеці вучацца абыходзіцца са сваім уяўленнем, як прыструньваюць або разнявольваюць цела, каб узлунаў дух, — выпрабоўваюць сябе мастацтвам гульні і самастойнасцю. І, натуральна, як іх навучаюць дарослыя: прапільноўваць змены ў методыках і педагагічных падыходах да навучання драматычнаму мастацтву, не прапусціць ды засвоіць тое, што спрацоўвае найлепш, не пагрэбаваць нечаканым, непадобным, непрывычным. Пра гэта сведчыў амаль кожны з дзесяці спектакляў сёлетняга фэсту.

Прыкладам, удзельнікі тэатральнай студыі АТД школы мастацтваў са Ж'яранад-Гронам (Славакія) у спектаклі «Смутак па Джону Ленану» не ўразілі відавочнымі прыкметамі драматычнай налаўчонасці, не самым упэўненым чынам разважалі і падтрымлівалі дыялогі, але стаўленне рэжысёра-педагога Петэра Луптоўскага аніяк не ўцiснула дзіцячую натуральнасць, падкрэсліла і выявіла яе праз фізічныя дзеянні і пластыку. Ён паклікаў дзяцей у эпоху маладосці іх дзядоў і бабцяў, згуртаваў простымі сцэнічнымі задачамі і так захапіў, што аповед пра Джона Ленана, якога адшукала куля, студыйцы фактычна прыдумалі самі. Асэнсавалі маштаб музыканта. Пазначылі час ягонай папулярнасці касцюмамі і моднымі знакавымі дадаткамі (кшталту аранжавых акуляраў). Непрыхаванай шчырасцю здолелі схіліць глядзельню да цікаўнасці, а потым і да зацікаўленасці.

Драматычная гісторыя з Беластока «Дзяўчынка, якая наступіла на хлеб» паводле Ханса Крысціяна Андэрсена аматарскага тэатра «Bel Etage» уразіла тым, як творча і прыгожа спалучыліся на сцэне педагагічныя і рэжысёрскія вымогі. Дзявочы гурт мясіў цеста і апавядаў вядомую гісторыю праз дыялогі, час-почас ілюструючы пэўнымі дзеяннямі; пры гэтым будучы хлеб пазначалі ручнікі, сталы ператвараліся ў плот, а дзяўчаткі сталелі на вачах, асэнсоўваючы ўчынак сяброўкі.

Супрацьлеглы прыклад — пастаноўка тэатра-студыі «Дзверы» (Масква) «Вялікая тата з футра» паводле Ксеніі Драгунскай, аўтаркі дужа прыцягальнай — перадусім праз тое, што кожную жыццёвую праяву яна можна пераніцаваць у парадаксальную ці фантастычную і суправодзіць далікатнай добрай іроніяй. Але гэтая іронія праз сцэнічную мову перадаецца не заўжды. Дзеці без татаў — а менавіта іх раз'юшаная настаўніца загадала прывесці на бацькоўскі сход — праблема людзей сталых і аніяк не дзіцячы клопат. Калі на сцэне дайшло да спрэчак, да небяспечнага падарожжа па татаў і здабывання іх любым коштам (паводле драматургіі), вынікла няўцямнасць, утварыліся эмацыйныя і сэнсавыя пустэчы...

Недзіцячага кшталту праблемы кранала і беларуская пастаноўка Дзіцячай школы мастацтваў № 2 «Прадыслава» паводле аповесці Вольгі Іпатавай: гендарная няроўнасць, паганства-праваслаўе, манаскі лад жыцця, подзвіг дзеля радзімы... Каб гэта іграць, выканаўцам папросту забракавала жыццёвага досведу, і яны шчыра паўтарылі тое, што бачылі на сцэне ці, больш верагодна, на экране. Вылучыліся (і ўратавалі спектакль) пластычныя абрадавыя сцэны Купалля, пастаўленыя Вячаславам Барышэнкам, густоўныя строі (як зрэбныя сялянскія, так і манаскія і князскія), а таксама Аліна Рачкоўская ў ролі Прадыславы — стрыманая, з добрай дыкцыяй і заўжды выпрастанай спінай (пластычная асаблівасць ролі).

Сярод сёлетніх удзельнікаў у трох узроставых групах выявіліся тры безумоўныя лідары: найменшыя сярод іх — прадстаўнікі беларускай школы-студыі «Артбум». Дзеці, што не так даўно раўлі і мітусіліся па пляцоўцы без дай прычыны, сёлета ўразілі асэнсаванасцю сцэнічнага існавання і шчырасцю ў пераўтварэннях «Вужынае каралевы» паводле Уладзіміра Караткевіча (дужа няпросты матэрыял для сцэны!). Студыйцы сыгралі ледзь не ўсім складам, перадаючы адно аднаму ролі, падхопліваючы рэплікі, ператвараючыся то ў вужынае кубло, то ў чалавечы хаўрус, вылучаючы альбо выпускаючы з яго закаханых, спачувальнікаў, падступнікаў, звадыяшаў... Супольнікі ад сямі да дванаццаці гадоў увасаблялі і апавядалі легенду рука ў руцэ, плячук да плечука — так уяўляецца народная прапамяць, так аднаўляецца повязь часоў,


2.

так, урэшце, гартуецца сцэнічны ансамбль. Сакрэт адметнага пераўтварэння перакінуўся пацверджаннем прафесійнага майстэрства рэжысёрак-педагогаў — Наталлі Александровіч і Аляксандры Некрыш. Для апошняй выхаванне і выкладанне ў нейкі час зрабілася важнейшым нават за ўласную акцёрскую кар'еру.

Найлепшыя з найстарэйшых — юнацкі тэатр «Saula» з Плунге (Літва) са спектаклем паводле Юозаса Грушаса «Каханне, джаз і д'ябал». П'еса, што з'явілася ў 1967 годзе, натуральна пацярпела ад скарачэнняў, затое пастаноўка атрымалася вартай моладзевага рэпертуарнага тэатра і тым больш каштоўнай праз тое, што ўзрост выканаўцаў і меркаваных гледачоў — прыкладна аднолькавы. Раўналеткі сведчылі, як падласць маскіруецца пад вымогі пубертатнага перыяду, як забірае ўладу над выхаваннем і прыстойнасцю, як распуста і алкаголь падпарадкуюць недурныя галовы, а разумнае-добрае-вечнае адступае пад ціскам — не, не раз'юшанай юнацкай пажадлівасці, а здрады. Шараговая сітуацыя ўзнімалася над побытам і абагульнялася, трагічная гісторыя «пра мараль» унікала чытання маралі, а праз рэжысёраў Ромаса Мацюліса і Сігіту Мацюлене перакананча ўспрыняла сённяшнія пасярэнні і абставіны, хіба джаз змянілі шалёныя танцавальныя рытмы...

Гран-пры адзначылі Тэатр Юрмальскай дзяржаўнай гімназіі (Латвія) за спектакль «Час» з адметнай распрацоўкай драматургіі і рэжысурай кіраўніцы калектыву Дацэ Умбрашкі. Для аповеду пра дачыненні ў сям'і, блізкасць сваякоў і стаўленне да людзей шаноўнага веку яна абрала ход адліку часу, але не наперад, а назад, і пражыванне выканаўцамі роляў ад старэчаў да немаўлятак. Праз колькі кароткіх рэплік, пластычныя мізансцэны і сцэнічны рух «Час» падказаў, як і калі мы пазбываемся паразумення з роднымі, страчваем давер і патрэбу адно ў адным. Нечаканым, але лагічным і па-мастацку выкшталцоным атрымаўся фінал: удзельнікі паднялі і адначасова нацягнулі палотнішча пры задніку, утвараючы сімвалічны стол, а за яго змясціліся сямейнікі ўсіх узростаў. І каб іх паяднаць, хапіла славутага сцэнічнага імгнення.


3.


4.


6.


5.

**1. «Прадыслава». Дзіцячая школа мастацтваў №2 (Мінск).**
**2. «Дзяўчынка, якая наступіла на хлеб». Аматарскі дзіцячы тэатр «Bel Etage» (Беласток, Польшча).**
**3. «Наперад, кацяня». Дзіцячы тэатр «Чамадан» (Салігорск).**
**4. «Смутак па Джону Ленану». Тэатральная студыя АТД школы мастацтваў (Ж'яр-над-Гронам, Славакія).**
**5. «Кругом Марэнонькі ходили дівонькі» Дзіцячы музычны тэатр «Балаганчык» (Адэса, Украіна).**
**6. «Том Соер». Тэатр «Лятаючая карова» Ласнамяэскай школы па інтарэсах (Талін, Эстонія).**
*Фота Таццяны Матусевіч.*

# Рытм **сучаснага** тэатра

«М.АРТ.КАНТАКТ-2019»

**XIV МІЖНАРОДНЫ МОЛАДЗЕВЫ ТЭАТРАЛЬНЫ ФОРУМ ПРАДСТАВІЎ ГЛЕДАЧАМ ДВАЦЦАЦЬ ТРЫ СПЕКТАКЛІ ДВАЦЦАЦІ ТРОХ ТЭАТРАЎ І НЕЗАЛЕЖНЫХ ТЭАТРАЛЬНЫХ ПРАЕКТАЎ З ДЗЕСЯЦІ КРАІН І РЭГІЁНАЎ СВЕТУ — БЕЛАРУСІ, РАСІІ, ГРУЗІІ, ЛАТВІІ, АРМЕНІІ, УКРАІНЫ, ІЗРАІЛЯ, ПРЫДНЯСТРОЎЯ, ПОЛЬШЧЫ, ЛІТВЫ.**

1.

**Святлана Курганава**

Дэвіз сёлетняй сустрэчы — «Класіка і сучаснасць». Практычна палову праграмы склалі пастаноўкі, створаныя на падставе класічных літаратурных тэкстаў — не толькі драматычных, але і паэтычных і празаічных. Для размовы пра «вечныя тэмы» шукаецца новая мова. Рэжысёры імкнуцца да актуалізацыі, каб хрэстаматыйны твор, знаёмы бальшыні аўдыторыі, увасобіць нязвыклымі мастацкімі сродкамі. Сучасны тэатр больш не ілюструе літаратурны тэкст: той адыходзіць на трэці план, а першы і другі намагаюцца падзяліць міжсобку рэжысёр і артысты. Вядучай у спектаклі робіцца рэжысёрская ідэя — яна не тлумачыць і не адбівае літаратуру, але адштурхваецца ад яе. Трансфармацыя твораў Вальтэра, Мальера, Шэкспіра, Гогаля, Чэхава, Быкава, Вампілава, Макдонаха адбываецца ўсярэдзіне самога тэксту-падставы («Кандзід, або Аптымізм» Ігара Казакова, «Голы кароль» Алега Шапашнікава, «Тарцюф» Грыгорыя Казлова, «Жоўты пясочак» Камілі Хусаінавай, «Рэвізор» Мікалая Пінігіна як рэжысёра-пастаноўшчыка і Дзмітрыя Цішко як рэжысёра), дзе тэкст ці зміняецца часткова, ці перапісваецца цалкам, а можа заставацца і амаль не кранутым, але рэжысёрская мова трансфармуе ідэйны складнік літаратурнай першакрыніцы з дапамогай сцэнаграфіі («Кандзід, або Аптымізм», «Голы кароль», «Паляванне на сябе» Стаса Жыркова, «Рэвізор», «Жоўты пясочак», «Вішнёвы сад» Давіда Мгебрышвілі, «Каралева прыгажосці» Віталя Краўчанкі) ці акцёрскай работы («Каштанка» Юліі Перасільд, «Шмат шуму з нічога» Галіны Жданавай, «Вішнёвы сад» Льва Эрэнбурга). Пошук мовы, актуальнай для гледача, адбываецца праз ідэнтычнасць і досвед, уплеценыя ў канву класічнага твору («Жоўты пясочак»). Тое самае можна казаць пра стаўленне не толькі да класічных твораў, але і да адвечных тэм — вайны, сталасці, сутыкнення розных пакаленняў.

Што да нас, тутэйшых, дык прыемна канстатаваць зварот рэжысёраў да сучасных айчынных тэкстаў і супрацу з сучаснымі беларускімі драматургамі. Стас Жыркоў стварыў спектаклі «Гэтамы» паводле празаіка Андруся Горвата і «Яна яго кахала» — паводле драматурга Андрэя Іванова. Да спектакля «Кандзід, або Аптымізм» Дзмітрый Багаслаўскі адаптаваў тэкст Вальтэра. Тэматычна «М.арт.кантакт-2019» схапіў самыя актуальныя і вострыя тэмы: сэксуальнасць, крызіс ідэнтычнасці, нацыянальнае і міжнацыянальнае, вайна.

Уся праграма форуму спалучыла «рытуал» і «відовішча», што ўласціва масавай культуры. Яскрава прасочвалася гэта ў пастаноўцы «Голы кароль» — візуальны вэрхал, ад якога немагчыма было адцягнуцца, ды сляпое пакланенне асобе праз абагаўленне цела. У падобнае відовішча ператварыўся і «Вырадак» (рэжысёр Андрэй Цісарук), калі на першы план спектакля паводле Марыуса фон Маенбурга выводзілася сэксуальнасць — чароўны магнэс для масавага гледача ва ўсіх відах мастацтва.

Рытуальнасць — гэта яшчэ і пакланенне, уласцівае культу асобы, да якога звяртаюцца стваральнікі спектакля «Тарцюф» і «Коба» (Станіслаў Рубінавас). «ЦеШо» (Улад Троіцкі) накрывае залу энергіяй, што вымагае прагнуць руху, і робіць страшную кульмінацыю ў момант рытуальнага прагаворвання з дзіцем азбукі — лемантар складаецца са слоў, якія называюць і апісваюць вайну.

Можна зразумець, чаму Моладзевая рэдакцыя форума назвала лепшым спектакль «Шмат шуму з нічога», які нават не прыняло прафесійнае журы крытыкаў: спалучэнне масавых відовішчных сцэн і класічных маналогаў, што перадусім здаюцца вырванымі з сацыякультурных кантэкстаў часоў свайго з'яўлення, але лёгка сакралізуюцца аўдыторыяй, выдатна кладуцца на крызіс ідэнтычнасці, характэрна для сучаснай моладзі. Такое самае спалучэнне, але пададзенае больш далікатна, можна заўважыць і ў спектаклі «Кандзід, або Аптымізм», дзе з сэксуальных сцэн вынікае і сацыяльная значнасць, і сакральнасць, і філасофскі сэнс. Тон хваравітага пошуку сябе ў вонкавай прасторы задаваў «Кандзід, або Аптымізм», а прапанову на пошук у прасторы ўнутранай рабіў «Староннi» Дзяніса Казачука.


2.


3.


4.


5.


6.

Крызіс ідэнтычнасці — гэта таксама пошук слоў ды выразаў, якімі можна апісаць «хто ты ёсць». Фестываль выявіў: сёння нацыянальнае можа адбівацца без заглыблення ў гісторыка-культурны дыскурс («Гэтамы», «ЦеШо»). Усё большай значнасці для грамадства набывае тэма вайны не ў пафасна-патрыятычным гучанні. Вайна робіцца часткай паўсядзённай гутаркі — пра яе вучацца гаварыць. Гэта можа быць размова, падобная да тэрапеўтычнай практыкі («Мая сям'я ў маім чамадане» Нарынэ Грыгаран), ці да пошуку нейтральнай мовы — каб апісаць ваенныя дзеянні («ЦеШо»), альбо да намагання па-новаму прагаварыць сваю нацыянальную драму («Жоўты пясочак»).

«М.арт.кантакт-2019» перадусім спалучыўся з перфарматыўнасцю: праграма прапаноўвала не толькі глядзець, пераасэнсоўваць, адчуваць, але таксама і пэўныя дзеянні, звязаныя з уласным целам і пазапраграмнай прасторай; інтэрактыўнасць вымагала адгукнуцца і нешта зрабіць. Як прыём спектакля («Тарцюф») яна прымушала не губляць пільнасці ды рэагаваць. Аднак пастаноўка можа змусіць да рэагавання і па-за глядзельняй. Самы просты з прыкладаў выхаду гледача як дзейнай асобы за межы залы — галасаванне квіткамі і напісанне водгуку ў публічнай прасторы тэатра. Перфарматыўнасць штурхае да рэфлексіі, якая змяняе глядацкія паводзіны. Спектакль «Гэтамы» можа быць перфарматыўным штуршком для актывацыі нацыянальнай самасвядомасці. У гэтым выпадку можна прасачыць хуткае рэагаванне аўдыторыі: перформанс меў прадуктыўнасць, калі пасля яго ў зале чуваць беларускую мову. Перфарматыўнасць дазваляе спазнаць новую (ці забытую) цялесную практыку. «ЦеШо» прымусіў пражываць дысананс спектакля-канцэрта і прасторы, у якой ён пастаўлены, — практычна досвед прагляду рок-канцэрта ў савецкім доме культуры.

Перфарматыўнасць праграмы ў бальшыні выпадкаў межавала з гвалтам, але асэнсаванне «чаму я, глядач, адчуваю гэта зараз» давала штуршок да спалучэння рэальнасці з тым, што адбывалася на сцэне. Рэфлексія, выкліканая перфарматыўнасцю, магла заахвочваць гледача да нейкіх рухаў у сацыяльнай прасторы, гэтаксама як і абсурд і сюррэалізм, што суправаджаліся


7.


10.


8.


11.


9.

сацыяльна-палітычным каментаром («Сібір», «Коба», «Староннія», «Голы кароль», «Яна яго кахала», «Вырадак», «Чалавек з Падольска») — прыкладам, пошук вырашэння праблем хоспісаў і ўласнай ідэнтычнасці, пераасэнсаванне культу асобы.

Сучасны тэатр — гэта пляцоўка не так для прагляду спектакля, як для яго пражывання. Пастаноўкі, што трапілі ў праграму форуму, накіраваныя на пражыванне гледачом. Папулярнасць монаспектакляў, якія фактычна стварылі асобную праграму, шмат у чым абумоўленая гэтай практыкай: паўтоны, даверлівасць, спавядальнасць уцягваюць гледача ў прастору пастаноўкі, не даючы шанцу адгарадзіцца ад таго, што адбываецца на сцэне. Тэмамі монаспектакляў зрабіліся глыбокія асабістыя драмы з моцным сацыяльным тлом — вайна («Мая сям'я ў маім чамадане»), хоспісы для асоб шаноўнага веку («Сібір»), страх, старасць і дыктатарства («Коба»), пражыванне драматычнага лёсу паэта, упадабанага рэжысёрам («За крапівой бераг» Валянціны Янавец).

Арганізатары форуму паспяхова патрапляюць спалучыць перавагі прафесіяналаў з вялікім глядацкім попытам і густамі масавай аўдыторыі, паміж якімі апынаецца Моладзевая рэдакцыя як асобны праект фэсту. «М.арт.кантакт» — моладзевы форум, ён з'яўляецца для Магілёва інструментам стварэння супольнасці, дазваляе студэнтам пачувацца значнай часткай чагосьці важнага. Сёлета нароўні з іншымі спектаклямі можна было бачыць і студэнцкую работу — «Жоўты пясочак» навучэнкі Расійскага дзяржаўнага інстытута сцэнічных мастацтваў, рэжысёркі Камілі Хусаінавай.

Моладзевы тэатральны форум жыве ў рытме сучаснага еўрапейскага тэатра. Ён своечасова падхоплівае асноўныя тэатральныя тэндэнцыі (тэматычна, на ўзроўні тэкстаў, сцэнічнай мовы, руху сацыяльнай прасторы). «М.арт.кантакт» — гэта прастора, якая існуе не для таго, каб усе замілавана ўздыхалі, маўляў, «як таленавіта», а каб спрачаліся, каб ішлі са спектакля, калі хочацца сысці, альбо глядзелі колькі гадзін запар, не адцягваючыся і нават не прысаджваючыся (бо ўжо няма куды). Гэта дзёрзкасць, актуальнасць і прага размаўляць пра складанае з рознай аўдыторыяй рознымі сродкамі. Ⓜ

**1,11. «Кандзід, або Аптымізм». Магілёўскі абласны тэатр лялек.**
**2. «Гэтамы». Незалежны тэатральны праект (Беларусь—Украіна).**
**3. «Тарцюф». Санкт-Пецярбургскі тэатр «Мастерская» (Расія).**
**4. «ЦеШо». Цэнтр сучаснага мастацтва «Дах» (Кіеў, Украіна).**
**5, 6. «Вырадак». Ведагонь-тэатр (Масква, Расія).**
**7. «Вішнёвы сад». Тэатр-студыя «Невялікі драматычны тэатр» (Санкт-Пецярбург, Расія).**
**8, 10. «Яна яго кахала». Адэскі акадэмічны ўкраінскі музычна-драматычны тэатр імя В. Васількі (Украіна).**
**9. «Чалавек з Падольска». Тэатр.doc (Масква, Расія).**
*Фота Яўгеніі Алефірэнка і Аксаны Залатых.*

З 26 красавіка па 5 мая ў Кракаве пройдзе фэст незалежнага кіно **Netia Off Camera**. У адрозненне ад вялікага Кракаўскага фестывалю, прысвечанага кароткаметражнаму ды дакументальнаму кіно, які ладзіцца напрыканцы мая, Netia Off Camera займаецца польскім і міжнародным незалежным кінематографам і падтрымкай кінематаграфістаў на пачатку іх кар'еры. Фэст пакажа каля 100 прац, не толькі новыя стужкі, але і класічныя андэграўндныя фільмы. Netia Off Camera падтрымлівае ідэалогію маленькіх кінатэатраў і дыскусійных кінаклубаў. Усе паказы праходзяць у адпаведнай клубнай абстаноўцы.




З 1 па 6 мая ў Аберхаўзэне 65-годдзе свайго заснавання адзначыць найпрэстыжнейшы і знакаміты **фестываль кароткаметражнага кіно**. Пакаленні рэжысёраў прадстаўлялі свае стужкі ў гэтым нямецкім горадзе. Як пазначана ў афіцыйнай канцэпцыі фэсту, «кароткаметражныя фільмы застаюцца першаснай крыніцай інавацый для мастацтва кіно». Апошнімі гадамі фестываль у Аберхаўзэне прапануе тэматычны ўхіл.

З 30 красавіка па 5 мая ў нямецкім Шверыне (Мекленбург – Пярэдняя Памеранія) адбудзецца **фэст нямецкага кіно**. Дваццаць дзявяты па ліку фестываль, як і раней, прапануе адразу чатыры конкурсныя праграмы – поўнаметражнага ігравога, дакументальнага, дзіцячага, а таксама кароткаметражнага кіно на нямецкай мове. Таксама на фэсце ў Шверыне асобна паказваюць не толькі фільмы дэбютантаў, але і маладое нямецкамоўнае кіно ў цэлым, таму гэтае мерапрыемства з'яўляецца вельмі важнай падзеяй для кінематаграфістаў-пачаткоўцаў.

1 мая ў рускамоўны пракат выходзіць **«Ахвярапрынашэнне»** Андрэя Таркоўскага. Стужка 1986 года, апошняя ў кар'еры вялікага рэжысёра, які зышоў неўзабаве пасля прэм'еры, была знятая ў Швецыі, на востраве Готланд. Над «Ахвярапрынашэннем» таксама працаваў Свен Нюквіст, адзін з улюбёных аператараў іншага класіка сусветнага кіно – Інгмара Бергмана. Сучасная версія прайшла адпаведную лічбавую апрацоўку і рэстаўрацыю.


1.




2.

2 мая ў кінапракат выходзіць стужка расійскага рэжысёра Аляксея Фядорчанкі **«Вайна Ганны»**. Карціна стала пераможцай у намінацыі «Фільм года» па версіі адразу двух буйных расійскіх кінапрэмій – «Ніка» і «Залаты арол». А Марта Казлова, выканаўца галоўнай ролі, габрэйскай дзяўчынкі, якая хаваецца ад нацыстаў падчас Другой сусветнай вайны, атрымала «Ніку» за лепшую жаночую ролю.

З 14 па 25 мая ў Канах пройдзе семдзесят другі **Міжнародны кінафестываль**, які называюць Меккай кіно. Самы ўплывовы кінаагляд фільмаў у свеце па традыцыі прапануе дзве конкурсныя праграмы, асноўную і «Асаблівы погляд», а таксама дзясятак паралельных праграм, сотні паказаў і прэм'ер. Журы асноўнага конкурсу Канскага кінафестывалю гэтым разам узначаліць мексіканскі рэжысёр Алехандра Гансалес Іньярыту, які даўно паспяхова працуе ў тым ліку ў Галівудзе. Журы конкурсу «Асаблівы погляд» узначальвае ліванская рэжысёрка і актрыса Надзін Лабакі, аўтарка вылучанай сёлета на «Оскар» стужкі «Капернаум».




Знакамітая французская рэжысёрка і сцэнарыстка Клэр Дэні – на чале журы конкурсу «Сінефандэйшан» і кароткаметражных фільмаў.

З 16 мая па 9 чэрвеня ў Сіэтле будзе праходзіць адзін са старэйшых на Амерыканскім кантыненце і самых працяглых (25 дзён) у свеце **кінафестываляў**. Сорак пяты раз фестываль прадставіць навейшыя дасягненні сусветнага кіно, у тым ліку праграму новых амерыканскіх фільмаў.

З 23 па 30 мая ў турэцкай сталіцы пройдзе **Міжнародны жаночы кінафестываль «Лятаючыя мётлы»**. Ён быў заснаваны ў Анкары два дзесяцігоддзі таму і сёлета адбудзецца ў дваццаць другі раз. У конкурснай праграме стужкі, знятыя жанчынамі. Дадаткова фэст прапануе праграму апошніх турэцкіх карцін. Ганаровыя паказы, рэтраспектыўныя праграмы фестывалю таксама прысвечаны кінематаграфісткам. Асобная секцыя паказаў будзе мець назву «У кожнага свой колер».

З 23 мая па 1 чэрвеня ў Тэль-Авіве адбудзецца **Міжнародны фестываль дакументальнага кіно**, адзіны дакументальны кінафестываль у Ізраілі. Штогод на «Докавіве» дэманструецца каля сотні новых стужак – як з Ізраіля, так і з астатняга свету. Фестываль складаецца з наступных конкурсных секцый: ізраільскага, міжнароднага, студэнцкага і конкурсу пад назвай «Глыбіня рэзкасці». Кінафестываль таксама прапануе праграмы, прысвечаныя класікам дакументалістыкі, а яшчэ тэматычныя праграмы аб музыцы, мастацтве, грамадстве і г.д. «Докавіў» ставіць сваёй мэтай




развіццё кінамастацтва ў свеце, таму прапануе майстар-класы знакамітых рэжысёраў, такіх як Мішэль Гандры, Алан Берлінер, Ондзі Ціманер, Брэт Морген ды іншых.

З 31 мая па 9 чэрвеня ў горадзе Клуж-Напока (Румынія) пройдзе васямнаццаты міжнародны **Трансільванскі кінафестываль**. Яго заснавалі ў 2001 годзе два энтузіясты – кінематаграфіст Тудар Гіргіу і крытык Міхай Чырылаў. Цяпер арганізатары фэсту называюць яго самым уплывовым у Румыніі і прапануюць наведвальнікам кінанавінкі з усяго свету, з асаблівым ухілам у еўрапейскае кіно. Апошняму фестываль дапамагае знайсці мясцовых пракатчыкаў. Існуе на фестывалі ў Клужы і праграма «Румынскія дні» – новае кіно гэтай краіны. Адна з галоўных цікавостак тут – паказы пад адкрытым небам на мясцовай рынкавай плошчы.

**1. На здымках «Ахвярапрынашэння» Андрэя Таркоўскага.**
**2. Марта Казлова ў стужцы Аляксея Фядорчанкі «Вайна Ганны».**

# На экране **перамены**

## «СТРЫПТЫЗ І ВАЙНА» АНДРЭЯ КУЦІЛЫ

**Антон Сідарэнка**

1.

У ТЫЯ САМЫЯ ДНІ, КАЛІ ГЭТЫ НУМАР ЧАСОПІСА ВЫХОДЗІЦЬ З ДРУКУ, НОВУЮ КАРЦІНУ БЕЛАРУСКАГА ДАКУМЕНТАЛІСТА АНДРЭЯ КУЦІЛЫ ДЭМАНСТРУЮЦЬ НА ЭКРАНАХ НАЙПРЭСТЫЖНЕЙШАГА КІНАФЕСТЫВАЛЮ HOT DOCS У КАНАДСКІМ ТАРОНТА Ў АДМЫСЛОВАЙ ПРАГРАМЕ WORLD SHOWCASE («СУСВЕТНЫЯ ПАКАЗЫ»). ЕЎРАПЕЙСКАЯ ПРЭМ'ЕРА СТУЖКІ АДБЫЛАСЯ Ў ВІСБАДЭНЕ, У МЕЖАХ БЕЛАРУСКАЙ ПРАГРАМЫ КІНАФЕСТЫВАЛЮ GOEAST, ПОБАЧ З НАШУМЕЛЫМ «КРЫШТАЛЁМ» ДАР'І ЖУК.

Шчыра кажучы, такая цікаўнасць да фільма беларускага дакументаліста ў адборшчыкаў міжнародных форумаў цалкам зразумелая. Яшчэ не аціхлі водгукі на стужку Summa, за якую Андрэй Куціла атрымаў галоўны прыз у конкурсе сярэдняга метра на Амстэрдамскім фестывалі IDFA (фільм быў з поспехам паказаны яшчэ і на кінафестывалях ZagrebDox у Харватыі і Millenium Documentary Film Festival у Брусэлі), а рэжысёр ужо прапануе сваю новую працу. Якую, аднак, рыхтаваў ці не даўжэй за папярэднюю.

Першыя здымкі «Стрыптызу і вайны» адбыліся яшчэ пяць год таму. Як і ў гісторыі са стварэннем карціны Summa, было некалькі мантажных версій фільма. Рэжысёр быццам ніяк не мог знайсці нешта няўлоўнае, той рытм, у якім хатнія замалёўкі і размовы двух мужчын, дзеда і ўнука, ператварацца ў нешта большае за сямейную гісторыю.

Зрэшты, гэтая гісторыя таксама выклікае інтарэс. Калісьці бацькі пакінулі маленькага Толю на выхаванне дзеду Анатолю. Ён выгадаваў хлопчыка, і зараз ветэран-авіятар Анатоль Маісееў і яго ўнук, танцор-стрыптызёр Анатоль Маісееў-малодшы жывуць у дзедавай кватэры ў шматпавярховіку ў Мачулішчах пад Мінскам. Назіраць за адносінамі герояў, паміж якімі пралягае мяжа часоў, савецкага і сучаснага, надзвычай цікава. Яны нібыта ўвесь час сварацца, ніяк не могуць знайсці кропкі сутыкнення для сваіх светапоглядаў, такіх далёкіх адзін ад аднаго. І паралельна дэманструюць любоў самых блізкіх, самых родных людзей.

Так, «Стрыптыз і вайна» найперш апавядае пра любоў, сямейную, якая перамагае культурны, узроставы разрыў.

Анатоль-старэйшы — падпалкоўнік авіяцыі ў адстаўцы, прадстаўнік таго пакалення, што да апошняга верыла ў савецкія ідэалы. У пэўным сэнсе, верыць і цяпер, хоць «à la guerre comme à la guerre» для Анатолія-старэйшага не ёсць прынцыпам існавання. Пажылы герой дасюль актыўна падтрымлівае атрыбутыку і рытуалы часоў СССР — удзельнічае ў працы ветэранскага саюза, выступае з адпаведнымі патрыятычнымі прамовамі перад чальцамі афіцыйных моладзевых арганізацый. Знакавы кадр — пажылы, але энергічны афіцэр у старым савецкім мундзіры ваенна-паветраных сіл займаецца трэніроўкай па страявой падрыхтоўцы юных удзельнікаў нейкага мілітарнага лагера. Анатоль-малодшы займаецца


2.













нечым зусім супрацьлеглым: па патрабаванні дзеда вывучыўся на інжынера, але распранаецца пад музыку перад жанчынамі ў начным клубе. Вельмі хутка глядач разумее, што розныя погляды на асабістае жыццё і розніца ў адносінах да людзей і грамадства нішто ў параўнанні з пачуццямі родных людзей. І для дзеда, і для ўнука кожны з іх — галоўны чалавек на гэтай планеце. Андрэй Куціла зноў зняў кіно без ярка падкрэсленага, эмацыйнага канфлікту. Усё самае істотнае ў яго фільмах трэба счытваць у вачах галоўных герояў і ў нюансах інтанацый.

Пры гэтым ідэя самой стужкі, зразумела, куды шырэйшая за адлюстраванне жыцця хай сабе і незвычайнай сям'і. «Стрыптыз і вайна» дэманструе канфлікт суіснавання грамадства побач са старымі, аджылымі элементамі. У фільме гэта падаецца рэфрэнам кадраў з вайсковага параду і праездам праз горад бронетэхнікі, калона якой, урэшце, спыняе машыну маладога героя на адной з мінскіх вуліц.

Андрэй Куціла, як заўжды, вельмі тактоўна і паважліва пранікае ў свет сваіх герояў. У фільме ён таксама выступае і як аператар большасці кадраў. Відавочна, менавіта таму ён здолеў падысці да дзеда і ўнука Маісеевых на мінімальную адлегласць. Шмат сцэн стужкі знятыя ў іх невялічкай кватэры, але прысутнасці некага трэцяга ў кадры не адчуваецца, настолькі натуральна паводзяць сябе героі. Камерным, заўжды ціхім сцэнам у фільме супрацьстаяць гучныя эпізоды выступаў стрыптыз-дуэта. На кантрасце з ціхім бытам і савецкай абстаноўкай дзядулевай кватэры яркія агні і гучная музыка начных клубаў выглядаюць кадрамі з іншай планеты.

Канфлікт знешні падаграецца крыху прыхаваным, але відавочным канфліктам унутраным. Анатоль-малодшы з натхненнем ды энтузіязмам займаецца сваім незвычайным мастацтвам мужчынскага танца. Аднак выглядае незадаволеным — ён прагне дасканаласці і развіцця, дасягнення новых вяршынь майстэрства. Малады танцор спрабуе з'ехаць у іншы горад, нават краіну, ды зноў і зноў вяртаецца ў знаёмы двор у Мачулішчах. Мае энергію, талент і энтузіязм, але яны пакуль не гарантуюць яму матэрыяльнаму дабрабыту. У адрозненне ад фільма Summa, стужка «Стрыптыз і вайна» больш напоўненая сімваламі, вобразамі грамадства і краіны, у якой старыя дыскурсы і кансерватыўныя погляды суіснуюць з маладой энергіяй і жаданнем мяняцца. Ідэя карціны была агучаная на адукацыйным семінары для дакументалістаў яшчэ ў 2014 годзе. Ментарамі праекта выступілі вядомыя польскія дакументалісты Яцэк Блавут, Міраслаў Дэмбінскі і Мацей Дрыгас. Польскі бок спрычыніўся да прадзюсавання і фінансавання вытворчасці стужкі. Але большая частка групы, якая дапамагала Андрэю Куцілу рыхтаваць «Стрыптыз і вайну», беларуская — гукарэжысёры Вячаслаў Крук і Арцём Бусел, дадатковыя аператары Аляксандр Шкаруба і Аляксандр Міхалковіч. У фільме таксама гучыць арыгінальная электронная музыка Ганны Жданавай і зроблены адмысловыя «неонавыя» цітры, стылізаваныя пад рэкламу начной установы. Апошні элемент — нешта зусім новае для айчыннай дакументалістыкі. Пры ўсёй сціпласці ў маштабах здымак у параўнанні са шмат якімі іншымі дакументальнымі замежнымі праектамі, поўнаметражная «Стрыптыз і вайна» выглядае вельмі грунтоўна, безумоўна, падтрымліваючы імідж беларускага дакументальнага кінамастацтва ў свеце.

Сутыкненне старога і новага, традыцыйнага і наватарскага ляжыць і ў аснове канфлікту згаданага вышэй «Крышталю» Дар'і Жук. Азначаная тэма наогул адна з самых папулярных і ў дакументалістаў, і ў рэжысёраў мастацкага кіно постсацыялістычных краін у апошнія дзесяцігоддзі. Гэты канфлікт у фільме Андрэя Куцілы выглядае вельмі натуральным, хоць нельга сказаць, што эмоцыі ў стужцы віруюць. Тэмперамент дзеда і ўнука Маісеевых стрыманы, мужчынскі. Старое і новае ў стужцы «Стрыптыз і вайна» не супрацьстаўляюцца, а суіснуюць на некалькіх дзясятках квадратных метраў жылплошчы звычайнай кватэры. Талент рэжысёра і ў гэтым выпадку дапамог пераўзысці бар'ер публіцыстычнасці. Як і ў многіх іншых работах Андрэя Куцілы, шмат чаго ў фільме «Стрыптыз і вайна» знаходзіцца паміж радкамі, паміж рэплікамі герояў. Галоўным вынікам прагляду ёсць адчуванне сямейнай і, шырэй, грамадскай драмы змены пакаленняў, якую нельга перанесці на паперу і якую здолеў перанесці на экран рэжысёр-дакументаліст. Змены не рэвалюцыйнай, гвалтоўнай, а па-беларуску ціхай і дзесьці нават незаўважнай. Але ад гэтага не менш сур'ёзнай і ўплывовай на лёсы людзей. Ⓜ

**1, 3 — 6. «Стрыптыз і вайна». Кадры з фільма.**
**2. Рэжысёр Андрэй Куціла.**



# Эліна Шындлер. Супраць «Лега» для дарослых

*Нарадзілася ў Смалявічах у 1973 годзе. Навучалася ў Мінскім лінгвістычным універсітэце, Беларускім дзяржаўным эканамічным універсітэце, Міланскай акадэміі прыгожых мастацтваў NABA. Дырэктарка архітэктурнай студыі «Фармат МК». Намесніца старшыні Беларускага саюза дызайнераў.*
*Спецыялізацыя: інтэр'ерны дызайн, прадметны дызайн.*
*Пераможца міжнароднага конкурсу прадметнага дызайну Light&Fashion (2011), 1-е месца і Гран-пры на конкурсе Belarus Design Award (праекты «Future Bathroom», 2012, і «Invisible. Дом будучыні», 2013). Лаўрэатка Нацыянальнай прэміі ў галіне выяўленчага мастацтва ў намінацыі «Дызайн» за крэсла «Guda» (2017, твор набыты ў калекцыю НЦСМ). Фіналістка конкурсу «100 ідэй для Беларусі» (2019) з праектам «Адраджэнне эстэтыкі беларускага дойлідства ў серыі праектаў сучаснай сядзібы», у якім прапанавала традыцыйнае домабудаўніцтва ў найноўшых формах, даступнае для людзей з рознымі ўзроўнямі даходу.*

**Пакліканне**

У мяне часта пытаюцца, як пасля лінгвістычнага ўніверсітэта я апынулася ў дызайне. Я б паставіла пытанне інакш: як я трапіла ў лінгвістычны, калі захаплялася ў дзяцінстве зусім не мовамі? Вельмі любіла шыць, гэта было не проста захапленне, а стыль жыцця, бо пачынаючы прыкладна з дзявятага класа абшывала сябе сама адсоткаў на восемдзесят. Нават рыхтавалася пайсці вучыцца на мастака-мадэльера. Усё як быццам паказвала на мой дызайнерскі шлях. Памятаеце, напрыканцы 80-х у нас з'явіўся нямецкі часопіс Burda Moden з прыгожымі фотаздымкамі, выкрайкамі, схемамі для шыцця… І вось у 1988-м (я была якраз у дзявятым класе) тата, назіраючы маё захапленне шыццём, падпісаўся на гэты часопіс. Употай. Добра памятаю той дзень, калі ён прынёс мне першы асобнік і з такой радасцю яго ўручыў. А як жа была рада я, нават і не апішаш. Толькі цяпер усведамляю: тое было бацькоўскае блаславенне. Але тады я гэтага не зразумела. У дзевяностыя была такая мода — на ўсё замежнае, якое было сінонімам найлепшага. Памятаю моцнае жаданне з'ехаць за мяжу (такое абсалютна савецкае) і ўсеагульную любоў да ўсяго «нянашага». Мне здавалася, што мае ўменні добра шыць і мадэляваць (а я магла гэтым гадзінамі і нават суднямі займацца) — штосьці вельмі звычайнае. Такое здараецца часта: нашы шчырыя захапленні падаюцца нам занадта простымі, і як жа складана ўсвядоміць, што яны насамрэч і ёсць нашым сапраўдным. А нам хочацца, каб — космас! Чагосьці недасягальнага. Таму пайшла не сваім шляхам, а модным. Саграшыла перад сабой, так бы мовіць, збілася з тропу. Пайшла вучыцца ў Інстытут замежных моў (колішняя назва лінгвістычнага). Не магу сказаць, што мне там не падабалася. Падабалася. З задавальненнем вучылася. З чырвоным дыпломам скончыла. Проста творчасці не хапала.
З мужам-архітэктарам амаль адразу мы пачалі працаваць у тандэме і вельмі гарманічна дапаўнялі адно аднаго. Ягоны моцны бок — тэхнічны, а мой — усё, што тычыцца пластыкі, колеравай гамы. Наш тандэм у сферы інтэр'ернага дызайну склаўся абсалютна натуральна і быў досыць паспяховым. Спецыяльнай адукацыі ў мяне на той час не было, проста прыродныя здольнасці.
У нейкі момант я зразумела, што магу рабіць і самастойныя праекты, і вырашыла паўдзельнічаць у конкурсе часопіса Elle Decor для маладых інтэр'ерных дызайнераў. Конкурснае заданне меркавала распрацоўку праекта студэнцкага пакоя. Курс інтэр'ернага дызайну ў Мілане быў узнагародай за перамогу. У нас была інтэрнацыянальная група, выкладанне — па-англійску, тут спатрэбілася і мая моўная адукацыя. Дарэчы, нічога такога рамантычнага ў міланскай Акадэміі не было. Так, падыход у навучальным працэсе больш вольны, шмат каманднай працы. Уразіла, што ў Акадэміі амаль пастаянна ладзіліся студэнцкія выставы, да якіх падыходзілі вельмі творча. Мілан — адна са сталіц дызайну, але, знаходзячыся там, я сумавала — чужая краіна і чужыя людзі… Замежная рамантыка сплыла, я пачала разумець важнасць таго, што побач.

**Дэцэнтрацыя**

Што такое дэцэнтрацыя? Чалавек аддае сябе знешняму свету, перастае засяроджвацца на сабе, не заўважае сваіх унутраных памкненняў. Бяжыць за модай, тэндэнцыямі і ламаецца ў гэтай пагоні. Шкада моладзь, заўжды стараюся падтрымліваць маладых — хаця б словам — у іх імкненні ісці сваім шляхам.
Цяпер для мяне не існуе аўтарытэтаў, бо за шыльдай гучных імёнаў і брэндаў можна ўбачыць не заўжды прыгожы адваротны бок. Як можна, напрыклад, станоўча ставіцца да брэнда, калі ягоная вытворчасць з'яўляецца абсалютна неэкалагічнай? Ці калі бачу чыстую камерцыю і гатоўнасць ісці па галовах дзеля заробку, то для мяне такія аўтарытэты проста знікаюць.
Пасля Італіі я вярнулася натхнёнай, у мяне было шмат ідэй, добры працоўны настрой. З'явіліся і якасныя інтэр'ерныя распрацоўкі.
У нейкі момант, гадоў, мабыць, праз дзесяць пасля вучобы ў Мілане, убачыла не вельмі прыемныя тэндэнцыі ў інтэр'ерным дызайне: для мяне ён пачаў ператварацца ў «Лега» з наборам гатовых інтэр'ерных рашэнняў, а мая задача пачала зводзіцца да адаптацыі гэтых гатовых рашэнняў у канкрэтным інтэр'еры. Творчасці паменшала, індывідуальнасці. У некаторыя моманты адчувала сябе больш прадаўцом будаўнічых матэрыялаў, чым дызайнерам.

**Функцыянальная скульптура**

Чым адрозніваецца канцэптуальны праект ад звычайнага? У ім першасна не форма, а змест, пасыл. Напрыклад, мой футурыстычны праект дома будучыні «Invisible» з празрыстымі сценамі. У чым пасыл? Межы прыроднай і культурнай прасторы размываюцца. Чалавек, які знаходзіцца ў цэнтры, на межах гэтых дзвюх пастаянна зменлівых прастор, пачынае разумець раўназначную важнасць для чалавечага быцця кожнай з іх. Знішчэнне любой вядзе і да гібелі чалавека.
Менавіта гэта мяне прываблівае ў канцэптуальных праектах: стварэнне формы дзеля трансляцыі ідэі. Данесці думку не праз словы, а праз сімволіку формы.
Чаму крэсла і лава маюць назву «Guda»? Тут і моцная звязанасць з вытокамі, і прысвячэнне сям'і. У маёй бабулі па матчынай лініі прозвішча было Гуда, і, як вядома, гудамі называлі беларусаў літоўцы. Праект лавы і крэсла пачынаўся як канцэптуальны, але праз некаторы час я зразумела, што абсалютна рэальна ідэю матэрыялізаваць. Не без складанасцей, канешне, але спачатку лава, а потым і крэсла былі выраблены. Вельмі шмат пазітыўных эмоцый атрымала і ў працэсе стварэння гэтых прадметаў, і потым, падчас дэманстрацыі іх на выставах. Хтосьці трапна назваў мае прадметы функцыянальнымі скульптурамі.
У 2014-м пачала размаўляць на мове. Проста адчула сувязь з вытокамі, з продкамі. Мабыць, гэты пераход на беларускую мову — адзін з лепшых досведаў у жыцці. На той момант мова сталася для мяне — у прамым сэнсе — ратаваннем. Як і захапленне традыцыйнай культурай. Сёння я — магістрантка Інстытута падрыхтоўкі навуковых кадраў Нацыянальнай Акадэміі навук, пішу магістарскую работу на тэму беларускага традыцыйнага ткацтва.





Сама для сябе я так і не сфармулявала, чым ёсць мая дызайнерская эстэтыка. Дакладна ведаю адно: людзям патрэбныя рэчы не толькі чыста ўтылітарныя, а і проста для натхнення.

Я чалавек прыроды, мне складана ў горадзе. На мой погляд, чалавек — істота эстэтычная, і яго эстэтыка — эстэтыка прыроды. Сваю задачу як прадметнага дызайнера бачу ў стварэнні гарманічных прадметаў, якія фармуюць гарманічнае асяроддзе — фізічна і псіхалагічна камфортнае для чалавека.

Нацыянальны беларускі дызайн павінен скласціся натуральным чынам. Мы ўсе разам яго ствараем. Адметныя рысы мусяць праяўляцца ясна і зразумела, стаць больш відавочнымі. Тады мы зможам сказаць: «Так, вось у гэтым наша непаўторнасць. Вось што нас аб'ядноўвае! Гэта наш стыль!»

*Падрыхтавала Алена Каваленка.*

**1. Крэсла «Guda».**
**2, 3. Лавы «Guda».**



Спектакль «Кандыд, або Аптымізм» Магілёўскага абласнога тэатра лялек – Падзея міжнароднага моладзевага тэатральнага форуму «М.арт.кантакт» па версіі журы прафесійных крытыкаў. Рэжысёр Ігар Казакоў і аўтар інсцэніроўкі Дзмітрый Багаслаўскі ствараюць лялечна-драматычнае роўд-муві і пазнавальна жартуюць пра беларускі кантэкст. «Кандыд» выяўляецца збалансаваным спалучэннем масавасці і глыбіні канцэпцыі, сучаснага феміністкага дыскурсу і сярэднявечнага фалацэнтрычнага тэатра.

«Кандыд, або Аптымізм».
Сцэна са спектакля.
Фота Яўгеніі Алефірэнка.

ISSN 0208-2551
9 770208 255007 04019

ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582.
РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.